البنيات الدالّة

في شعر محمد صابر عبيد

زينب خليل مزيد



البنيات الدالّة

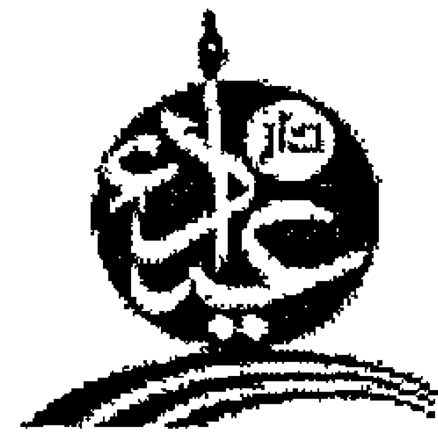
في شعر محمد صابر عبيد

رقم الإيداع لدى المكتبة الوطنية (2015/6/2607)

مزيد، زينب خليل
البنيات الدالة في شعر محمد صابر عبيد/ زينب خليل مزيد.-
عمان:- دار غيداء للنشر والتوزيع، 2014
( ) ص
ر.إ: (2015/6/2607).
الواصفات:/ الشعر العربي// النقد الادبي

* تم إعداد بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية من قبل دائرة المكتبة الوطنية

ISBN 978-9957-96-117-6



دار غيداء للنشر والتوزيع

تلاع العلي - شارع الملكة رانيا العبدالله
مجمع العساف التجاري - الطابق الأول
تلفاكس: 5353402 6 962+
خلوي: 95667143 7 962+
ص.ب: 520946 عمان 11152 الأردن
E-mail: darghidaa@gmail.com

البنيات الدالّة

في شعر محمد صابر عبيد

زينب خليل مزيد

الطبعة الأولى

2016 م – 1437هـ

الإهداء

إلى... الروح الطاهرة التي أفلت شمسها على حين غفلة

إلى أبي.. سندي في هذه الدنيا

إلى.. من أعانني على إكمال ما بدأت

إلى زوجي.. مصدر إلهامي

إلى فلذات كبدي زهراء، أحمد، شهد

الفهرس

الفصل الثالث

اللغة والأسلوب

المقدمة

الحمدُ لله الذي ذكرهُ شرفٌ للذاكرين، وشكرهُ فوزٌ للشاكرين، وطاعتهُ نجاة للمطيعين، اللهم صلّ على محمد وآله الطيبين الطاهرين. فبعد عناء في البحث عن موضوع يناسب طموحاتي وتطلعاتي وجدت في شعر محمد صابر عبيد ما يسد هذا الرمق ويلبي الطموح، فشعره نقد بلغة الشعر وشعر بلغة النقد، أتقن مفاتيح اللعبة الشعرية فراح يبلورها ويعيد صياغتها في مختبره الخاص والمتفرد.

شاعرنا له معجمه وأسلوبه المنصب على بلورة إطار خاص لا يقبل دخول الأجسام الغريبة، فقد أعانني الله سبحانه وتعالى على اختيار هذا الموضوع باقتراح من أستاذي الجليل المشرف الأستاذ الدكتور عبد الحسن علي مهلهل، وبعد موافقة لجنة الدراسات العليا في قسم اللغة العربية واستحسانها له شرعت بالدراسة، بعد أن وضعت يدي على مجموعته الشعرية الموسومة (هكذا اعبث برمل الكلام هذه قصائدي). وعلى الرغم من الصعوبات التي واجهتني في قراءة أشعاره، لكونها تحتاج إلى قراءة تأويلية فهي وإن كانت تبدو سهلةً فهي عصية ممتنعة لكون الشاعر ناقداً يجيد اختيار المفردة والجملة، ومن ثم فهو يقدم لنا جملة شعرية ذات قراءات متعددة.

وبعد التشاور مع أستاذي المشرف عن الخطة المقترحة لشعره استقر رأينا على أن تكون هذه الرسالة في ثلاثة فصول وتمهيد. يضم التمهيد إيجازاً عن حياة الشاعر وجهوده في رفد المكتبة النقدية العربية المعاصرة.وعلى ضوء ذلك تم تقسيم الدراسة على فصول:

الفصل الأول ويتضمن الصورة الشعرية مقسمة على أربعة أنواع الصورة التشبيهية والصورة الاستعارية التشخيص والتجسيم والصورة الكنائية وصورة تراسل الحواس. أما الفصل الثاني وهو (التناص) فقد تضمن ستة مظاهر وهي التناص الشعري، واستدعاء الشخصيات التاريخية، والتناص الأسطوري، والتناص الديني، والتناص مع الموروث الشعبي.

في حين تضمن الفصل الثالث وهو (اللغة والأسلوب) ثلاثة مباحث المبحث الأول (الأساليب الإنشائية)، وهي (أسلوب الأمر، والنهي والنداء والاستفهام)، والمبحث الثاني (دلالات المعجم الشعري)، وتضمن ألفاظ (الحب، والطبيعة والحزن والحياة العصرية والاستعمال اليومي)، أما المبحث الثالث (الموسيقى الشعرية) فتضمن الموسيقى الداخلية (التكرار، الجناس، التضاد) والموسيقى الخارجية تتضمن (الوزن والقافية).

وفي الختام لا يسعني إلاّ أن أتقدم بخالص الشكر للأستاذ الدكتور عبد الحسن علي مهلهل الذي أشرف على هذا البحث وهو في الأصل رسالة ماجستير حصلت فيها على درجة ((جيد جداً)) في كلية الآداب/ جامعة ذي قار في العراق، كما أتقدم بالشكر للأستاذ الشاعر محمد صابر عبيد الذي كان صدره رحباً في تحمل أسئلتي شاعراً تارة وناقداً تارة أخرى، وفي الختام نضع بين أيديكم نظرة قرائية في شعر يتحمل وجوه عديدة و تأويلات مختلفة لذا فإن قراءتنا قابلة للاحتواء والرد والتدخل النقدي ما يمنحها وجهاً أخر بتعدد أوجه القراءة.

وآخر دعواي أن الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على نجيب الخلق محمد وآله وأصحابه الطيبين الطاهرين.

التمهيد

سيرته :

ولد الشاعر محمد صابر عبيد سنة 1955 لأسرة عراقية ريفية بسيطة، تسكن في قرية اسمها (زمار) التي يحيطها الماء ويمنحها تنوعها السكاني ثراء يرفدها بعدة عوامل، تفتح وعي شاعرنا مبكراً على الكتابة فراح يغذي هذا الحلم ويرعاه مستعيناً بكل الأدوات المتاحة له، ليسرع في تحقيقه على الرغم من أن البيئة التي كان يعيشها غير معنية بهذا الحلم فقد كان الكل ينشدون نشيد العيش المر، تقع (زمار) في الريف العراقي شمال مدينة الموصل على الحدود السورية التركية.كان منذ الطفولة حالما على الرغم من ظروفه المعيشية الأسرية الصعبة، وقد استطاع أن يحقق أحلامه عن طريق ذلك نتاجه النقدي والشعري الذي يرفد به الآن المكتبة العراقية والعربية والقراءات المتعددة التي تميل إلى كل جانب يزودها بالثقافة والمعرفة.[1]

بعد الإعدادية التحق بجامعة الموصل كلية التربية قسم اللغة العربية وكانت البذرة الأولى لصقل موهبة الكتابة لديه حيثُ مواصلة القراءة والتطلع ونمو الفكر والانفتاح على المناهج والكتابة والنشر، وقد نشر في المرحلة الدراسية الثالثة بحثه الموسوم (الليل في شعر البياتي)، نشر في مجلة الجامعة بعد أن فاز بالجائزة الأولى، ومن ثم نشر (اللون في شعر نزار قباني) الذي فاز هو الأخر بالجائزة الأولى، وكتب أول ديوان له (أناشيد التفاحة البنفسجية سنة 1980)[2]، بعد تخرجه في الجامعة وتعيينه مدرساً للغة العربية في ثانوية زمار للبنين.

شاعرنا من أعلام القصيدة العربية شعراً ونقداً، تجربته جادة في مضمار القصيدة العربية الحديثة في العراق خصوصاً، فهو من أعلام شعراء الثمانينات الذين أضافوا إلى

---

(1) من مقابلة أجرتها الباحثة مع الشاعر بتاريخ 18/ 10/ 2011 وأذن بنشرها، وينظر، طائر الفينيق، محمد صابر عبيد الشاعر الناقد، إعداد: د. خليل شكر هياس: 53.

(2) المجموعة الشعرية: 1.

بنية القصيدة العربية الحديثة مزيداً من التألق والتطور في التقنيات الفنية والأسلوبية الجديدة، التي من شأنها أن تغني فضاءات القصيدة الحداثية بالتكثيف والإيحاء والترميز والتأويل على المستويات الأسلوبية، والتشكيلية، والشعرية كافة، واللافت تنوع أشكال قصائده بين القصيدة الومضة، والقصيدة المقطعية، والقصيدة الملحمية، والقصيدة اللوحة، ويمتاز شعره بطاقة إيقاعية منسابة تمنح نصه إيقاعاً دلالياً يفتح باب السيميائية على قدر كبير من الرحابة والتميز، يستلهم التراث العروضي على الرغم من كونه لا يحيط بتجربته الثرية في كل الأحيان فيخرج على هذا التراث.

يتبلور شعره في النهاية قصيدة متعددة دائماً تمتلك خصائصها الفنية والجمالية وقابلة للتمثل والتطور والمواكبة. شعره يولد بروحية حيوية قادرة على استكناه الجمال واستقراء الراهن برؤية (واقع – شعرية)، يستنفر الشاعر في سبيله كل شاعريته من جهة ورؤاه الفكرية والنقدية من جهة أخرى، ليخلق في النهاية كينونة شعرية يتبأر فيها الموضوع الشعري في صميم الحس الإنساني الجوهري وتتسابق فيها الآليات والمرتكزات الشعرية لاحتضان الموضوع، ومن ثم إظهاره في أشكال شعرية مختلفة يتسيدها شعر التفعيلة الذي غدا شكلاً مفضلاً لديه ثم تأتي بعده قصيدة النثر التي حظيت باهتمام خاص على الصعيد الشعري والنقدي عنده.(1)

وكان لنشاطه الإبداعي ومشاركاته الأدبية اللافتة للنظر أن فاز بجوائز عديدة منها(2):

- الجائزة الأولى في مسابقة الشارقة للإبداع العربي – الدورة الثانية 1998 في مجال النقد الأدبي عن كتابه (السيرة الذاتية الشعرية).
- جائزة الاتحاد العام للأدباء والكتاب العراقيين في مجال النقد الأدبي عام 2000 عن كتابه (المتخيل الشعري).

---

(1) طائر الفينيق: 167.

(2) من مقابلة مع الشاعر بتاريخ 18/ 10/ 2011 وأذن بنشرها.

- جائزة الدولة التقديرية (الإبداع) عام 2002 في مجال النقد الأدبي عن كتابه (القصيدة العربية الحديثة).
- الجائزة الثانية لمسابقة (ديوان) للشعر العراقي 2005 عن ديوانه (عشب ارجواني يصطلي في أحشاء الريح).
- جائزة الإبداع في مسابقة ناجي نعمان العالمية في بيروت عام 2009 عن ديوانه (لا باب سوى بابي).

وأنجز أكثر من خمسين بحثاً نشر في المجلات الأكاديمية المحكّمة في مختلف الجامعات العراقية والعربية، ونشر مئات المقالات والدراسات في مختلف الدوريات [(1)].

ثقافته :

لقد تضافرت مجموعة روافد ثقافية في تكوين نتاجه الأدبي ولنا أن نميز مرحلتين من مراحل ثقافته:

المرحلة الأولى:

كان شاعرنا من المتفوقين دراسياً فقد تخرج الأول على دفعته في مرحلة الإعدادية، وأيضاً الأول على دفعته في مرحلة البكالوريوس، وكان شغوفاً بالمطالعة وحب التزود من رياض الأدب لاسيما وأن بذرة الشعر قد نمت في وقت مبكر لديه، كما نوهنا سابقاً. فكان يقرأ ما يقع تحت يديه منها القصص البوليسية لشارلوك هولمز وارسين لوبين، وبعض قصص ألف ليلة وليلة، فمن خلال ذلك نرى أنه لم يكتف بقراءة الكتب العربية بل تجاوز ذلك إلى قراءة الكتب المترجمة وهو في هذه المرحلة المبكرة من حياته، ونتيجة لقراءاته الكثيرة للمجلات حيث كان يراسلها بشكل مستمر وهكذا نمت بذرة الكتابة لديه حيث يقول: (كنت أكتب رسالة في كل يوم على الأقل، وانعكس هذا التدريب الفطري على أسلوبي في الكتابة، فكنت من أفضل طلبة المدرسة في كتابة الإنشاء) [(2)] قد

(1) طائر الفينيق : 29.

تأثر وهو في مرحلة الإعدادية بعدد من الشعراء منهم نزار قباني والبياتي وكان يلاقي بعض التشجيع من مدرسيه في المدرسة[1]، وتلمس الباحثة طموح الشاعر وحرصه في تطوير هاجسه الشعري وتكوين شخصيته الأدبية لتحقيق حلمه في الوصول إلى محطة الإبداع.

المرحلة الثانية:

بدأ رافد جديد ومتنوع يغذي ثقافته، ويزيد في وعيه بعد التحاقه بالجامعة في الموصل لان المدينة لها اثر مهم كونها مركزاً ثقافيا فيها الجامعة وفيها تعقد الندوات والمؤتمرات وحلقات الأدباء والأكاديميين، وكان قبول الشاعر في قسم اللغة العربية أيضاً قد نمّى الموهبة لديه حيث يقول (أفادني في مفاصل معينة من تطوير ثقافتي)[2]، وتتلمذ على أيدي أساتذة في قسم اللغة العربية وآدابها في الجامعة منهم الأستاذ الدكتور عمر الطالب في المجال الأدبي والنقدي، والأستاذ الدكتور جليل رشيد فالح في البلاغة، والأستاذ الدكتور طارق عبد عون الجنابي في اللغة، وكان لحضوره في ندوات اتحاد الأدباء وكتابته المستمرة في مجلة الجامعة الأدبية وجريدة الحدباء الموصلية، وتوسع قراءته في الجامعة وتعرفه على أدباء المدينة كل ذلك أسهم في رفد ثقافته وتطويرها[3]، ما جعله يكسب الرهان على فرض فضائه النقد – شعري في فترة تفصح عن تزوده بكم هائل من الثقافة والوعي، في فترة يمكن وصفها بالقصيرة –إذا ما قورنت– بعالمه الإبداعي وتواصله مع الوسط الأدبي والنقدي.

وكان شاعرنا حريصاً على استمرار تزوده من النماذج الأدبية المتنوعة، فبعد تخرجه في الكلية وتعيينه مدرساً عام 1979 للغة العربية انكب على التزود بما يغذيه ويثريه من التراث العربي القديم من كتب النقاد والبلاغيين العرب ومن النقاد الذين تركوا أثراً

---

(1) المصدر نفسه: 29.

(2) مقابلة مع الشاعر بتاريخ 18/10/2011.

(3) مقابلة مع الشاعر بتاريخ 18/10/2011.

بالغاً فيه الجاحظ والجرجاني والمرزوقي و القرطاجني، ومن الشعراء عمر بن أبي ربيعة وأبو تمام وأبو نواس والمتنبي وغيرهم، ومن المحدثين السياب والبياتي ونازك الملائكة وأدونيس ومحمود درويش وسامي مهدي وعلي جعفر العلاق ومعد الجبوري وغيرهم[1].

آثاره النقدية:

تميز شاعرنا بكونه ناقداً متميزاً عرف بدراساته، ومقالاته النقدية في ضوء المناهج النقدية الحديثة، من دون أن يتبنى منهجاً محدداً[2]. فقد كان (تماس محمد صابر عبيد شخصياً مع النصوص واحتكاكه النقدي بها يؤهله لكسب الرهان عليه ناقداً تحلياً نصياً حراً)[3] فهو أحد النقاد الذين ولجوا عتبة النقد الحديث من أوسع أبوابه، نتاجاته النقدية تشهد له بالتميز والإجادة، وان كان يجنح إلى الغموض الذي هو سر من أسرار اكتشاف العبقرية النقدية، منح وما زال الساحة النقدية ما تطمح إليه من إبداع نقدي فهو ليس بناقد تقليدي[4]. فكما كان الشعر لديه إبداع فإن النقد إبداع شعري تتلاقح فيه لغة النقد مع لغة الشعر لتصبح أسلوباً كتابياً خاصاً، فشعره فضاء لا حدود له وطاقة لا تنضب وقراءة لا تنتهي حتى تبدأ قراءة جديد، عمل على تفعيل ثيمة التداخل الأجناسي بانفرادية وخصوصية، فشعره ملوّن بلغة النقد ونقده بلغة الشعر وهما يعيشان كل في إطاره الخاص ويندمجان في زمكانية ما، فالاندماج هذا بحاجة إلى كم من الدراسات، لكشف مكامنهما وإظهار الحقائق الشعرية والنقدية والاستشرفات والرؤى والتقانات التي تختزنهما في آن، وتسليط الضوء على الشاعر/ الناقد فأحدهما يقيم في منزل الأخر عنده، فعلى حد قوله في رد على سؤال

---

(1) المصدر نفسه.

(2) ينظر طائر الفينيق،: 81.

(3) طائر الفينيق، 151.

(4) ينظر فاعلية العنوان ومنطقة المنهج نقديا د.محمد صابر عبيد نموذجا: د. سوسن هادي جعفر البياتي، الموقف الأدبي،ع426،السنة 35، ت1 2006، 53.

ـ(طلال حسن): إذا تجاذب فيك الشاعر والناقد، فلمن تكون الغلبة عادة؟ ولماذا؟ فيجيب ([1]):

" التجاذب والتقاطب بين الشاعر والناقد فيّ ليس صدامياً كي أتوقع لمن تكون الغلبة، إنهما يتآمران دائماً كي يتحقق لهما الاتحاد لا الفرقة، والانسجام لا التضاد، والصداقة لا العداوة، أحدهما يقيم في منزل الآخر، يرتديان الملابس نفسها، ويستخدمان اللغة نفسها، إنهما توأمان سياميان يعيشان بلا انفصال في ذاتي وكياني ورؤيتي ومزاجي وفرحي وحزني، حين يدخل الشاعر فيّ في كآبة ما يتحفّز الناقد ليفعل أيّ شيء ممكن وغير ممكن من أجل أن لا تنجح الكآبة في اغتيال لقطة، أو تدمير مشهد، أو جرح صورة، أو تغيير لون حرف، يتجادلان بعنف لكنهما لا يختلفان، أنا مسرور بوجودهما فيّ، هذا الوجود يضمن لي توازناً تفتقر إليه حياتي بين ما أنا عليه وما أظن أنني استحقه، بين وجودي المحايد وتطلّعي المنتمي، بين ما أرى وما أريد أن أرى، بين ما أرى وما أريد أن أرى، هكذا أجد أن انشطار شخصيتي بين الشاعر والناقد هو انشطار منتج وجدلي يلائم شخصيتي تماماً." [2]

وهو يجمع بين الأسلوب المشرقي المتمثل بنقادنا العرب المشارقة والأسلوب المغاربي المتمثل بنقادنا العرب المغاربة الأول يميل إلى السهولة في العرض والمقاربة، والثاني مائل إلى التعقيد في العرض من خلال إرهاق النص بالمصطلحات المعربة، والإيغال بعيداً في النحت للمفردات والكلمات العربية، يداني التجديد في اللغة والتحديث، وهذا التوسط في العرض بهذا الأسلوب المتميز هو الذي منح الناقد جمهوراً عريضاً من القراء والمعجبين بكتاباته،التي تتناول الشعر عينة قراءية عبر رؤى حداثوية منفتحة لا تستكين في اتجاه معين ولا تؤمن بالتقولب في إطار أو مذهب أو منهج، ولا

---

(1) فضاء التشكيل الشعر إيقاع الرؤية وإيقاع الدلالة: محمد يونس صالح: 2.

(2) الناقد الدكتور محمد صابر عبيد حاوره: طلال حسن جريدة الزمان الدوليّة، ألف ياء بتاريخ 29/ 3/ 2012.

تخضع لقواعد اجناسية أو نوعية صارمة[1]، لأنه يرى أن أية قراءة للنص يجب أن تمر أولاً عبر بوابة الرؤيا التي لا يمكن أن تتحدد في إطار مفهومي ثابت، أو أن تستجيب لأفق اصطلاحي معين يخضع لتوصيف نهائي حاسم؛ وذلك لان الرؤيا تتعدد وتتنوع وتتطور بحسب كثافة العقل الشعري العاملة فيه ودرجة انفتاحه ومستوى ثرائه وقدراته على تفسير الذات الشعرية بمنظورها الوجداني الكوني[2]. لقد شملت دراساته النقدية العديد من الأجناس الأدبية الحديثة شعراً ورواية وسيرة وقصة، ويرى شاعرنا أن الأجناس الأدبية لا يمكن فصل بعضها عن بعض لذلك وسع من مساحة عمله النقدي كي يشمل الأجناس الأخرى، وهكذا قاربت معظم فنون السرد وأنواعه واهتم بفن السيرة ووضع له أول معجم لمصطلحات السيرة[3]. ويرى شاعرنا أن رؤيته في النقد رؤية حداثوية تتعامل مع الأجناس والظواهر والنهوض على أساس خصوصياتها من جهة، وعلى أساس المنهج النصي الذي يستعمله داخل هذه الرؤية والذي لا يلبث على نحو كلي داخل فكرة النصوصية بل يخضع هذه النصوصية لذوقه ومزاجه، وثقافته وحساسيته، ولغته النقدية، وهو يرى بأنه ناقد إجرائي بالدرجة الأولى بمعنى أنه غير مهتم بقضية التنظير[4].

إن نقد شاعرنا يتميز بالجدة والعمق، ونفاذ بصيرته النقدية وقد ترك بصمات مهمة على خارطة النقد الحديثة وهو ناقد معروف بغزارة إنتاجه وثراء أفكاره، واستطاع أن يقدم للمكتبة العربية دراسات مهمة في النقد لا يمكن تجاوزها أو غض النظر عنها.

---

(1) ينظر: طائر الفينيق: 9.

(2) من مقابلة مع الشاعر بتاريخ 18/ 10/ 2011وأذن بنشرها.

(3) المصدر نفسه.

(4)مقابلة مع الشاعر أجراها إسماعيل البو يحياوي، مجلة قاب قوسين الالكترونية.

لقد صدر له أكثر من أربعين كتاباً في النقد من أهمها:

- السيرة الذاتية الشعرية، قراءة في التجربة السيرية لشعراء الحداثة العربية، الشارقة، الإمارات، 1999. ط2، عالم الكتب الحديث، اربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2007.
- القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001. ط2، عالم الكتب الحديث، اربد،عمان، 2009.
- الشعر العراقي الحديث، قراءة ومختارات، أمانة عمان، عمان، 2002.
- تمظهرات التشكل السيرذاتي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005. ط2، عالم الكتب الحديث، اربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2009.
- رؤيا الحداثة الشعرية، منشورات أمانة عمان، عمان، 2006. ط2، عالم الكتب الحديث، اربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2011.
- مرايا التخييل الشعري، سلسلة كتاب الرياض (140)، الرياض، 2006. ط2، عالم الكتب الحديث، اربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2007.ط3، دار مجدلاوي، عمان، 2010.
- تأويل رؤية الحكاية في تمظهرات الشكل السردي، دار الحوار، اللاذقية، 2007. ط2، عالم الكتب الحديث، اربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2011.
- المغامرة الجمالية للنص الشعري، عالم الكتب الحديث، اربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2007.
- صوت الشاعر الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2007. ط2، عالم الكتب الحديث، اربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2011.
- عضوية الأداة الشعرية، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، 2007. ط2، منشورات كتاب الصباح، بغداد، 2009.
- أطياف ممدوح عدوان، دار ممدوح عدوان للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2008.

- شعرية الحجب في خطاب الجسد، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 2008. ط2، دار الحوار، اللاذقية، 2011.
- المغامرة الجمالية للنص القصصي، عالم الكتب، اربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2009.
- شيفرة أدونيس الشعرية، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009.
- المغامرة الجمالية للنص الروائي، عالم الكتب، اربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2009.
- العلامة الشعرية. بحث في تقانات القصيدة الحديثة، عالم الكتب، اربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2009.
- الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، 2010. ط2، عالم الكتب الحديث، اربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2010.
- بلاغة القراءة، عالم الكتب الحديث، اربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2009.
- سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح. هذه رسائلي، عالم الكتب الحديث، اربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2009.
- سيمياء الموت. قراءة في تجربة محمد القيسي، دار نينوى للنشر والتوزيع، دمشق، 2010.
- اللغة الناقدة. مقاربات إجرائية في نقد النقد، دار الحوار، اللاذقية، ط1، 2010.
- المغامرة الجمالية للنص السير ذاتي، عالم الكتب الحديث، اربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، ط1، 2010.
- التجربة والعلامة القصصية، عالم الكتب الحديث، اربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، الطبعة الأولى، 2010.

- استراتيجيات النص الشعري، عالم الكتب الحديث، اربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، ط1، 2011.
- التشكيل السردي، المصطلح والإجراء، دار نينوى للنشر والتوزيع، دمشق، 2011.
- التشكيل الشعري، الصنعة والرؤيا، دار نينوى للنشر والتوزيع، دمشق، 2011.
- التشكيل السيرذاتي، التجربة والكتابة، دار نينوى للنشر والتوزيع، دمشق، 2012.
- القصيدة الرائية، قراءة في شعرية رعد فاضل، دار الحوار، اللاذقية، 2011.
- أصدر من خلال قيادته ورشة عمل نقدية تضم عدداً من النقاد وأساتذة الجامعات العراقية والمنطقة الإقليمية ما يقارب (10) كتب عن نخبة من مبدعي العراق والوطن العربي، في حين صدر عن تجربته:
- طائر الفينيق، محمد صابر عبيد، إعداد وتقديم، د.خليل شكري هياس، دار تموز، 2012.
- النافذة والريح، إضاءات في شخصية محمد صابر عبيد الإبداعية: إعداد وتأليف د.محمد صالح رشيد، دار تموز، دمشق، ط1، 2012.
- فضاء التشكيل، إيقاع الرؤية وإيقاع الدلالة، محمد يونس صالح، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2012.
- أنفاس الغابة، حوارات منتخبة، طلال زينل سعيد، دار نينوى، دمشق، 2012.

أشرف على عدد من الرسائل والأطايح وناقش عدداً آخر في العراق والوطن العربي، وكتبت عنه رسائل الماجستير وأطاريح الدكتوراه في جامعات عراقية.

مجموعاته الشعرية:

إذا كان شاعرنا ناقداً فانه يظل في حقيقته الأدبية شاعراً قبل كل شيء، وهذا ما جعل من شعره صدى لقضية الحلم والأسى الإنساني. أما آثاره الشعرية، فقد صدرت

مجموعته الشعرية (هكذا أعبث برمل الكلام هذه قصائدي) عام 2010 عن عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، الطبعة الأولى وتضم ستة دواوين شعرية صدرت سابقا هي:

1- أناشيد التفاحة البنفسجية أناشيد الحب: كتب قصائد هذا الديوان بين عامي 1980-1990 ويضم أربعاً وستين قصيدة.

2- أناشيد الحرب: ويضم سبع قصائد.

3- الآخرون: ويضم قصيدة واحدة بعنوان (أناشيد ليست في طريقها إليهم) وهي على نظام البناء المقطعي إذ تتكون من (185) مقطع.

4- عشب أرجواني يصطلي في أحشاء الريح: كتب قصائد هذا الديوان بين عامي 1987-1990: وتضم قصيدة طويلة واحدة بعنوان (حكاية الأساطير الزجاجية التي تثمر مرايا/ أنوال شعرية).

5- صياغات خاطئة للحلم: كتبت قصائد هذا الديوان بين عامي 1993-2000 ويضم ثلاثاً وثلاثين قصيدة.

6- لا باب سوى بابي: وكما ذكرنا سابقاً بأنه حصل على جائزة الإبداع في مسابقة ناجي نعمان العالمية في بيروت عام 2009، ويضم اثنتين وعشرين قصيدة.

الفصل الأول

الصورة الشعرية

مدخل

أولاً : الصورة التشبيهية

ثانياً : الصورة الاستعارية

ثالثاً : الصورة الكنائية

رابعاً : تراسل الحواس

الفصل الأول

الصورة الشعرية

مدخل:

الصورة الشعرية في القصيدة هي القائمة على أسس جمالية تحمل دلالات معنوية ونفسية غير محددة للكشف عن جوهر التجربة الإبداعية، وهي على الرغم من القيمة التي يمكن أن تتمتع بها تتأتى قيمتها الأساس من أثرها البنائي في القصيدة[1] وهي تتربع على سائر الأدوات في القصيدة فحضورها أو غيابها يساعد على الحكم على هذا الكلام الذي نسمعه شعرا، وعلى أساس هذا المنطق تغدو الصورة قمة الهرم الذي يستشرف منها القيمة الدلالية والشعورية للشعر، وبهذه المهمة يكون الشعر قد تجرد من العين المبصرة ليصبح ملتصقاً برؤية داخلية تعيد بناء المدركات الحسية بناء ينسجم والعين الداخلية للشاعر[2]. وقد عرف س دي لويس الصورة على أنها ((في أبسط معانيها رسم قوامه الكلمات والصورة الشعرية هي صورة حسية في الكلمات والى حد ما مجازية مع خط خفي من العاطفة الإنسانية في سياقها ولكنها مشحونة بإحساس عاطفة شعرية خاصة تنساب نحو القارئ)) [3]. وبهذا المعنى الذي يراه س دي لويس على أن الصورة رسم قوامه الكلمات المشحونة بالإحساس، والعاطفة هي ليست انعكاساً خارجياً للواقع لأنها توحي بأكثر من المعنى الظاهري[4]. صحيح أن الصورة ليست انعكاساً خارجياً للواقع لكن لا بدّ أن يتسرب إليها شيء منه قد يكون الواقع هو المادة الخام التي تتشكل

---

(1) ينظر: بناء القصيدة الفني في النقد العربي القديم والمعاصر: 53.

(2) ينظر: رماد الشعر دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق: 224.

(3) الصورة الشعرية: 21، 26.

(4) ينظر: البناء الفني في قصيدة الحماسة العباسية: 162-163.

منها الصورة، وبتفاعلها مع خيال الشاعر وإحساساته ينتج لنا مركب جديد هو الصورة فضلاً عن أدوات أخرى تسهم في تكوينها.

الصورة هي إعادة تشكيل الواقع ولا ترتبط به إلا بقدر ما يصبح مكتسباً خصائصها الذاتية بحيث يصبح لها واقعها الخاص فتصير الأشياء جديدة لأنها عناصر في مناخ جديد وبنية جديدة تتمثل فيها[1]. الصورة تبين الملامح المميزة لأسلوب الشاعر وتعتمد بشكل كبير على انعكاسات الخبرة الفنية لديه وما يرصده من خبرات متميزة يستوحيها من الحياة ومن المعرفة الثقافية محتوى ومضموناً، فالصورة هي التي تحقق التوازن من خلال تركيبها الفني بين المستوى المطلوب والمنجز تفاوتاً بين التقريرية والإيحاء الفني، وضمن هذه المعادلة يخضع الناقد الصورة لمراجعة فنية يجد نفسه فيها بإزاء حالات من التأمل تدفعه إليها مكنونات الصورة ومجساتها البعيدة إذا ما بلغت عمقاً حقيقياً ضمن وجهة نظر نقدية خاصة به تفتح آفاق الرؤية بوجه متلقي الشعر وعياً وقيمة[2].

لقد تطور معنى الصورة ليعني التطوير الذي يخلق إثارة واستجابة من خلال مضمون أو موضوع يتمتع بمظهر حسي لا يخلو من إغراء، أو فتنة، وهذا يدل على أن الصورة تستعمل عادة لجعل الانطباع المتأتي من قراءة النص الشعري أو الأدبي أكثر ضبطا أو دقة، أي إنها تحمل الذهن من جهة أخرى إلى الاقتراب من فهم واستيعاب الفكرة الأصلية للنص[3]، والصورة مفهوم محوري في فهم الإبداع يمكن تصنيفه بأنه المفهوم الأكثر إثارة للجدل، إنه مفهوم شامل وقابل للتطوير بتطور آليات التحليل

---

(1) ينظر: التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل: 86.

(2) ينظر: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث: 7.

(3) ينظر: مستقبل الشعر وقضاياه النقدية: 117.

والمعرفة الإنسانيين وهو لا يوحي بدلالة قارة أو محددة مادام الفن لا يمكن أن يصرم صلاته بعوالم الصور والأخيلة[1].

إن إبداع الشاعر يتضمن كليهما الموضوع والإحساسات التي تربطه بالموضوع الحقائق ونغمة التجربة؛ إن تزاوج الموضوع والإحساس يجذب صورة تظهر شبه كل منهما وهكذا تكتسب تأثير الكشف بالنسبة للمتلقي[2].

يقوم الخيال بالدور الأساسي في تشكيل الصورة الشعرية وصياغتها، فهو الذي يلتقط عناصرها من الواقع المادي الحسي، وهو الذي يعيد التأليف بين هذه العناصر والمكونات لتصبح صورة للعالم الشعري الخاص بالشاعر بكل ما فيه من مكونات شعورية ونفسية وفكرية، فالشاعر وإن كان يبدأ من الواقع المادي المحسوس لا ينقل هذا الواقع نقلاً حرفياً، وإنما يبدأ منه ليتخطاه ويتجاوزه ويحوله إلى واقع شعري. [3]

ويرى الدكتور عز الدين إسماعيل الصورة بأنها تشكيل مكاني ومعناه عنده إخضاع الطبيعي لحركة النفس وحاجتها[4]، وعندئذ يأخذ الشاعر كل الحق في تشكيل الطبيعة والتلاعب بمفرداتها وبصورها الناجزة كيفما يشاء ووفقاً لتصوراته الخاصة وتلتقي فلسفة الصورة مع التفسير الشعري للمكان، فيرى الدكتور عز الدين إسماعيل أن الشاعر يشكل الصورة وأنه يستمد في تشكيله لها عناصر من عينيات ماثلة في المكان وكأنه بذلك يصنع نسقاً خاصاً لم يكن له من قبل، والصورة تمثل المكان النفسي لا المكان المقيس بما لها من صفات حسية أصلية فيها أو مزيدة عليها ولهذه الصفات أثر خطير في تشكيل الصورة[5].

---

(1) ينظر: بيان شهرزاد التشكلات النوعية لصور الليالي: 11.

(2) ينظر: الصورة الشعرية: 27.

(3) ينظر: عن بناء القصيدة العربية الحديثة:78ـ79.

(4) ينظر: الشعر العربي المعاصر وقضاياه وظواهره الفنية: 126 -128.

(5) ينظر: المصدر نفسه: 126 – 128.

تتسم الصورة في الشعر المعاصر بميسم القلق والغموض ويعود السبب في ذلك إلى قلق الشاعر نفسه وعدم استقراره، وبما أن الصورة هي المرآة العاكسة لتجربة الشاعر وما يحيط به من ظروف، لذا نجد تأثيرها على صوره بشكل أو بآخر وجنوح الشعر نحو الرمز وعدم المباشرة في نقل المعنى يمكن أن يدرج ضمن أسباب الغموض[1].

أولاً: الصورة التشبيهية

التشبيه: يحقق الدلالة على مشاركة أمر لآخر في معنى[2]. التشبيه علاقة مقارنة بين طرفين لاتحادهما أو اشتراكهما في صفة أو حالة أو مجموعة من الصفات والأحوال[3] والتشبيه من أقدم الوسائل الجمالية التي استخدمها الإنسان في حياته اليومية [4] والتشبيه محاولة بلاغية جادة لصقل الشكل وتطوير اللفظ[5]. وهو وسيلة إلى تمام التعبير عن الوعي والشعور، فالتشبيه هو أن تطبع في وجدان سامعك وفكره صورة واضحة مما انطبع في ذات نفسك[6]، وهو وسيلة شعرية بالغة الأهمية وينبغي أن تمثل الصورة التشبيهية فضلاً عن المشبه والمشبه به صراحة أو ضمناً الرابط وهو ما يسمى بأداة التشبيه ظرفاً أو فعلاً أو اسماً كما يشتمل على الصفة المشتركة بين المشبه والمشبه به وهو ما يدعى بوجه الشبه، وهو الصفة أو الصفات التي سوغت الربط بينها أو هي التي أسهمت في تحريك الذاكرة لاسترجاع صور أخرى مقاربة أو متداخلة في صفاتها وشؤونها، ويترك الشأن للمتلقي واستنتاجه من خلال علاقات السياق في القصيدة، فالتشبيه القائم على الإبداع والابتكار هو الذي ينتزع وجه الشبه الخفي البعيد وهو أكثر تأثيراً في نفس المتلقي

(1) ينظر: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث في ضوء تأثير النقد الانكليزي:20.

(2) ينظر: الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع: 217.

(3) ينظر: الصورة في التراث النقدي والبلاغي عند العرب: 172.

(4) ينظر: الصورة الفنية في الحديث النبوي الشريف: 138.

(5) ينظر: الصورة الفنية في المثل القرآني دراسة نقدية وبلاغية: 167.

(6) ينظر: الأصول التراثية في نقد الشعر العربي المعاصر دراسة نقدية في أصالة الشعر: 261.

من التشبيه غير الفاعل أو النمطي. إن التشبيه يقرب من شعرية النص عبر التعبيرات اللغوية مستثمراً قدرتها على استحضار الوقائع الخارجية عبر مقارنة طريفة بين لغتين أحداهما سطحية: وهي العلاقة بين الطرفين المتكئة على التشابه بمستوياته المتعددة، والأخرى عميقة: وهي التي تقوى على تقديم رؤية جديدة للموصوف على ضوء هذه العلاقة[1].

والصورة التشبيهية هي الصورة التي يتجسم فيها المعنى على هيأة علاقة بين حدين، والتشبيه من أكثر قضايا النقد تعقيداً وهو يغرس في أعماق الوجدان البشري[2]، وهو في حقيقته التأثيرية ما هو إلا لمح الصلة بين أمرين من حيث وقعهما النفسي وبه يوضح الفنان شعوره نحو شيء ما توضيحاً وجدانياً يحس السامع بما أحس به المتكلم فهو ليس دلالة مجردة ولكنه دلالة فنية[3]، والصورة التشبيهية تتعامل مع الواقع المحسوس بأبعاده ومع الجوانب التجريدية الفكرية ومع أعماق الإحساس النفسي الداخلي، وهي تتوزع بحسب المواقف الانفعالية وليست هنالك نقطة محورية ثابتة للمحسوس أو المجرد النفسي بل يملي اتخاذ هذا أو ذاك منطلق السياق وتجربة الفنان المعبر عنها[4]. وتعود قيمة الصورة التشبيهية الفنية إلى كونها عميقة موحية، والى ابتعاد دلالتها السياقية عن السطحية واستبطان دواخل السياق ودلالته المعنوية[5].

لقد اعتمد الشاعر على فن التشبيه في رسم صوره الشعرية، فهو يعكس قدرته على البحث عن علائق بين الأشياء ربما اقتربت أو ابتعدت فيما بينها، لكنها تجول في فكر الشاعر وتنظم وشائجها في ضبط ذهني يفترضه خيال الشاعر، وتبرز قدرة الشاعر في اختيار ماهية المشبه به الذي يروم من خلاله إضفاء شيء على المشبه وتوضيحه، والمهارة

---

(1) ينظر: الحيوان رمزاً:178.

(2) ينظر: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث: 64.

(3) ينظر: الصورة الأدبية في القرآن الكريم: 44.

(4) ينظر: جماليات أسلوب الصورة الفنية في الأدب العربي: 72.

(5) ينظر: البناء الفكري والفني للقصيدة الإسلامية في الشعر العراقي الحديث: 218.

في ذلك تكمن في دقة اختيار وجه الشبه الذي يجب أن يكون مبتكراً نادراً عالي التأثير، فاللمحة المبتكرة في العلاقة بين الشيئين تعطي إيحائية أكثر للنص. وشاعرنا يستعمل أغلب تشبيهاته من الواقع وتجربته الخاصة والطبيعة الممزوجة بخياله فتأتي تشبيهاته معبرة عن إحساسه وانفعالاته إزاء تجاربه والواقع الذي يعيشه. ويتضح لنا أن اغلب تشبيهات الشاعر جاءت حسية وأنها جرت على نمطين الأول: بسيطة لا تحتاج إلى تأملات أو إجالة لفكر القارئ إذ إنها تجري في أسلوب لا يخفى على القارئ ومن ذلك قوله في قصيدة (خطوط أولية على كراسة الغرام):

فلقد داهمني الشوق

كما تشتعل الأضواء في القرية بغتةْ

وعلى وهج سناها كل شيء يفتضحْ[1]

ينطوي النص على تأمل ذاتي (داهمني) متوهج يشيع من خلاله إيقاع الوصف الذي يفصح عن ترابط دلالي تشبيهي/ إيقاعي ينسجم وإيقاع الروح والوجدان مسكن، يأخذ المكان فيه حيزاً بوصفه ملاذ الشاعر وأهم مصادره الذاكراتية، فالشاعر في حالة وقفة تأمل مع نفسه فوجد شوقه للحبيبة يشبه الأضواء التي تشتعل في القرية فجأة (الشوق كالأضواء) إذن الشوق (داهمني / بغتة)، إذ الموضوع الجامع هو المفاجأة التي تهز المشاعر وقد تجعلها في حالة ارتباك تحيل إلى ما يحس به الحبيب من أحساسات تجاه الحبيبة والمكان في آن، وهنا الصورة مباشرة لا تنبئ بجديد فقد جرت بأسلوب مباشر خالٍ من العمق في الإيحاء وفي القصيدة نفسها نجد تشبيها آخر من ذلك قوله:

اعبثي في روحي الولهى.. كما شئتِ

فإن الروح صحراءٌ

تهاوت كل أحلام السنين الغيد ما بين ذراعيها

فما أعطت يدا

---

(1) الديوان (المجموعة الكاملة): 18.

حتى إذا جاءت لياليك

استقال الصبح والأبواب شلت...

غادرت أقفالها، السور المحنى

واستحالت جنة العصيان في كفيك ورداً وفما[1]

ينهض النص كسابقة على اقتران زمكاني/ ذاتي إلاّ أنه يؤول هنا إلى طابع صحراوي يكرس مفاهيم هذه اللفظة بكل ما تحتويه من قسوة وجور وعبث وتشاؤم (الروح صحراء)، فروحه هنا متشائمة ومعتمة وقاحلة كقحل الصحراء، تتسم بمناخ مفارقاتي حالم وهو ينتظر لمسة حنونة من محبوبته لتخضر وهذا أيضاً جاء بأسلوب بسيط خالٍ من التعقيد، والتشبيه هنا وسيلة الشاعر في تشكيل صورة القحل والجدب التي يشعر بها (تفاصيل أخرى عن طرفة بن العبد) من ذلك قوله:

وستبقى رغم الجرح الطاعن

صاعقة

تشظّى

أزلية

راساً مرفوعاً

بستانٌ لنخيلٍ مزروعٍ

في

صدر

عراقية[2]

تتشظى فضاءات الاحتفاء إلى صور تشبيهية متعددة موجهة عدسة الكاميرا إلى مصادر تزود الصورة بأصالة ووعي وعمق وأدراك لمعاني الشهادة، لهذا تجد مقاطع

(1) المصدر نفسه: 18.

(2) المصدر نفسه: 94.

الصورة تميل إلى الشموخ (وستبقى/ صاعقة/ مرفوعاً/ نخيل)، وقد عمد الشاعر في هذا المقطع من القصيدة إلى التشبيه كأداة في تشكيل صورة الأسف والحزن العميق على فقدان المرثي الشهيد، ونجده استعمل التعبير المباشر (رأسا مرفوعا) وهو تعبير شعبي لا يحمل شيئاً من الشعرية إلا أن مجيء لفظة (الصاعقة)، يمكن أن يكون لها الأثر البارز في توضيح الصورة لما تحمل هذه اللفظة من دوي وفزع في النفوس ووصفها بالأزلية دلالة على نجمه الذي لا يمكن أن يأفل في سماء الشاعر. وفي قصيدة أخرى نجد التعبير بالتشبيه البسيط من ذلك ما جاء في قصيدة (غزل في المستشفى):

رغم كابوس الظلام الحالك المغبر في خنق الشجر
فالحبّ يا أمونتي وحيٌّ إلهيٌّ على أكتافنا يهبطُ
ليلاً ونهارا
فيغذينا صلاة وخشوعاً ووقارا(1)

صورة الحب وهي من المدركات الحسية يقربها الشاعر للمتلقي فيقرنها بصورة الوحي الإلهي، وهي صورة عقلية اعتمدها الشاعر لتوضيح أن الموضوع الجامع بينهما هو عدم الاختيار أولا، وعند متابعة المقطع الأخير نجد وجه الشبه الثاني هو غذاء الروح فكما أن الوحي الإلهي أو الدين يكون غذاء للروح عن طريق طقوسه فالحب غذاء الروح .

ومن التشبيه البسيط أيضاً ما جاء في قصيدة (كثير الأخطاء) من ذلك قوله:

لكم أن تحسبوا أخطاء قلبي
كيفما شئتم وأنى تشتهون
وأنا أرتكب الأخطاء كالطفل المدلل
مُلغياً ما تحسبون(2)

---

(1) الديوان (المجموعة الكاملة): 19.

(2) المصدر نفسه: 181.

يميل الشاعر هنا إلى التشبيه البسيط بلغة تقترب من التجسيم الصوري الخالي من العمق في المعنى كما يبدو للوهلة الأولى، حيث وظفه لتوضيح فكرة قصد إليها وهو ارتكابه للأخطاء بإطار يلفه الإصرار دون أن يعير أي أهمية للآخرين، مشبهاً ذاته بالطفل المدلل الذي يتصرف بعناد، مستعملا الشاعر هنا الضمير (أنا) فهو يمثل بؤرة النص، ونلاحظ أن تمظهر الـ (أنا) يوحي بطاقة تتسم بالقدرة على الخلق والانجاز، (وأنا ـ ارتكب الأخطاء) يطرح طاقة الاستبداد بالخطأ والتمسك به. فالضمير(أنا) يشكل بؤرة شعرية تمتاز بالكثافة والتركيز، وله الدور المهم بوصفه كينونة حيوية مستقلة في بنية النص الشعري الأساسي على مستوى دفع حركة الفعل الشعرية إلى الاستمرارية في الفتح والكشف[1]. وجاء تكرار لفظة (الطفل المدلل) في التشبيه من ذلك قوله في قصيدة (حاضر وغائب):

الضمير طفل مدلل ثقيل الوزن
قد لا يخونه التعبير أحياناً
لكنه يخطئ في الحكمة أبدا[2]

تركيب (الطفل المدلل) يوحي –تقريباً– بالمعنى السابق نفسه وهو خطأ التصرف وعدم المبالاة، وهنا الشاعر شبه الضمير به وأضاف إليه صفة ثقيل الوزن، وهو معنى مباشر ليس فيه ما يخفى على المتلقي ولا يحتاج إلى جهد في تأويله وهو يمثل محور النقطة الأساس في النص، فبقية مقاطع النص كلها موظفة لخدمة صورة التشبيه هذه وهذا ما نلاحظه في أغلب تشبيهات الشاعر، فهي تكون بؤرة النص وباقي المقاطع تأتي لخدمة هذه البؤرة وزيادة في توضيحها وهذه ميزة بارزة في أشعار الشاعر سواء في تشبيهاته البسيطة أو ما سنرى لاحقاً من تشبيهات ضمنية. وقوله في قصيدة (سرعة):

---

(1) ينظر: شعرية القصيدة العربية الحديثة : 125.

(2) الديوان (المجموعة الكاملة): 213.

قطارٌ مرّ كالبرق

وبرقٌ عاجزٌ يحلم في أعقاب عام كامل بالحركة[1]

للمناخ البرق صورة حسية متبلورة في أذهان الكثيرين بوصفها الديني والأسطوري والتاريخي القلق، حيث إنّ الشاعر يوظفها لحالة من القلق إذ جعل السرعة مضمون قصيدته وهي التي تحيل على العنوان دلالة على عمر الشاعر المتمثل بـ(قطار)، الذي شبهه بسرعة البرق وتارة أخرى يجعل البرق السريع في حالة عجز عن إدراك حركته الطبيعية خلال العام الكامل، والتشبيه هنا يمثل بؤرة النص ومفتاحه الذي يفك شفراته وهو تشبيه خالٍ من التعقيد. ومن تشبيهاته البسيطة أيضاً ما جاء في قصيدة (حوار داخلي):

بلادي مبللة بأريج النداء القصيّ..

بلادك ملتفة على جذعها..

كشجرة

ثكلى[2]

يسعى الشاعر على صعيد مقطعية هذه إلى تشبيه بلاد الحبيبة بالشجرة الثكلى الفاقدة لأعزّ ما تملك، وهنا مجيء لفظة البلاد كناية عن وضع الحبيبة وطباعها فهي منطوية على نفسها كما الشجرة الثكلى المحملة بالعبء الثقيل، بخلاف الشاعر الحبيب فهو يشعر بالانفتاح والحرية، وهذا التداخل بين الكناية والتشبيه أعطى صورة واضحة للنص. أما النمط الثاني فأنها تشبيهات أبلغ مما ذي سبق وربما كانت تشبيهات ضمنية لا تعتمد قرن طرفي التشبيه ببعضهما إلا من خلال معنى سياقي يعتمد الإثارة منها قوله في قصيدة (سمفونية الليل):

---

(1) المصدر نفسه: 197.

(2) الديوان (المجموعة الكاملة): 314،ينظر مثله: المصدر نفسه:17، 22، 32،،40،69، 163، 208، 227،،250،253، 266.

الليل صوت أسود الموجات

يؤوي في صداه العاشقينا

ساعة أو ساعتين(1)

الشاعر في هذه الصورة يثير أمامنا الكثير من التخيلات والدلالات الممكنة فهو يصور الليل من وجهة نظره الخاصة، فهنا شبه الليل بالصوت لو افترضنا أن التشبيه يكون على شكل معادلة كالآتي:

الليل ←—— صوت

الليل = الراحة والسكون

الصوت = صخب وحركة ومناقضة للسكون والهدوء

والصوت: أسود

فالعلاقة جديدة لأن الصوت شيء معنوي وهنا أكتسب اللون الأسود وهو شيء حسي، بل أن الشاعر جعل الموجات سود فالموجة تحمل دلالة الحركة العنيفة والسواد يحمل دلالة الخوف والقلق والحزن والوجل والغموض والاستقرار المنهتك، وهذه تتجمع في الليل لذلك قرن الشاعر الليل بالصوت الأسود الموجات، في سعي لتحقيق تراسل في الحواس من جهة وفرض إيقاع سمعبصري دالّ من جهة أخرى.

وقوله في قصيدة (ويصدق الوعد):

دمكَ البري.. ينمو حقل ألغام

ويسري في مياه الكرمة الممتد

أنوار شرائع

لا.. تدانى

لا.. تعاني

لا.. تطاوع

---

(1) المصدر نفسه: 16.

وجهك المنقوع بالمسك وبالريحان
يحنو في تفاصيل الوجود الجمبديّ
قمراً أخضر..
سهماً طالعاً من كتب البحر
وقيعان التراب المستباح [1]

الشاعر في هذه الصورة يستعمل التشبيه في قوله (دمك البري.. حقل ألغام) فدماء أخيه الشهيد لا يمكن أن تذهب سدى، صحيح أنه قد غاب عن الحياة إلا أن تلك الدماء ستكون على الأعداء كحقول الألغام التي لا ينجو من يدوس عليها أبداً، ثم ينتقل إلى أسلوب آخر في التعبير عن مشاعره مستعملا أسلوب النهي في قوله (لا تداني، لا تعاني، لا تطاوع)، ويذهب أبعد من ذلك فيجد أن صورة أخيه الشهيد ستكون ماثلة أمام عينيه دائماً.

وعمد الشاعر إلى هذه المفارقة اللونية (قمراً أخضر) فقد انحرف اللون عن طبيعته ليؤدي وظيفة تشبيهية أو استعارية، فكلنا نتفق على أن لون القمر هو أبيض إلا أن إسناد اللون الأخضر للقمر فيه دلالة على اطمئنان روح الشهيد وكذلك يدل على ديمومة الحياة، ثم يشبه الوجه مرة أخرى بالسهم الذي يطالعنا من كتب البحر أو من الأرض التي استباحها الأعداء، كل ذلك دلالة على أن دم الشهيد لا يذهب هدرا ستظل تلك الدماء تقاتل الأعداء وتستبيح عقولهم وأنفسهم حتى بعد الشهادة، واستعمل الشاعر في مقدمة القصيدة أسلوب القص أو الحكي ففي قوله:

أفقت من نومي جريحاً هائماً
تمتصني سنابل الدموع
عاشقاً
وتفتري على لغات العالم الكئيب صيحة الجموع [1]

---

(1) الديوان (المجموعة الكاملة): 95-96.

فهنا الشاعر شبه حاله بالجريح الهائم مستعيراً الذاكرة الحلمية وإفراغ صورها على مساحة المشهد، فهنا طيف ما قد جعله يستفيق من نومه ويبدو أنه في هذه القصيدة حزين وفي نومه تراءى له أن جموعاً تحمل بنادق للقتال. وفي قصيدة (الصياغة الثالثة) يتوج التشبيه صوراً شعرية متوهجة تدل على أن الشاعر كان رجلاً حالماً يبحث عن مكان يستقر فيه ففي قوله:

لان قلبي شديد الخصوبة
توهجت أصابعي بوحل دائم(2)

هنا شبه قلبه بالأرض الخصبة التي تنبت والجامع بينهما هو أن قلب الشاعر ينبض بالحياة والأمل، فيحمل ذلك القلب أسرار الكون فيصعب فك تلك الأسرار، لأنه غابة افريقية غامضة غير أن الشاعر يقف حائر أمام نكبات الحياة فهو لا يمتلك سلاحاً لمقاتلة خصومه، فهو أعزل ولكنه يمتلك الشجاعة والإقدام في ذلك القلب يقول:

لأنه نمر أعزل
أخذت الفراشات الملونة حريتها تحت الشمس(3)

في هذا المقطع من القصيدة يتوج الشاعر حباً لمرحلة الشباب حيث كان الإنسان يبحث عن أكثر من امرأة، وقد أصيب بالإحباط والهزائم والخسائر ولم يتعظ قلبه فهو ينبض بالحب دائماً ويبحث عن الآمال الضائعة ومن ذلك قوله:

لأنه بالرغم من كل الهزائم والخسائر والخيبات..
لا يتّعظ(4)

---

(1) الديوان(المجموعة الكاملة): 95.

(2) المصدر نفسه: 224.

(3) الديوان (المجموعة الكاملة): 224.

(4) المصدر نفسه: 224.

ويأتي التشبيه ليشكل مركز القصيدة ومحورها الذي تدور عليه، نلاحظ ذلك في قصيدته (قرصنة عارية) فقال:

هي نجمة،
ترعرعت بكل الصباحات التي ينقشها شجر الكلام
على جزر اللحظات[1]

فالنص الشعري منسجم ولا يمكن أن ينفصل عن بعضه البعض، وهذه الجملة الشعرية التشبيهية تقدم أثراً مهماً، فلولاها لم يتماسك النص فالأحلام التي تداعب الشاعر والقراءة والكتابة والعشق والأسرار كلها تتوقف على تلك المرأة الحالمة القريبة والبعيدة التي شبهها بالنجمة، الجميع يبحث عنها ويجتهد من أجل التقاطها وذلك في قوله:

كلما هممنا بالتقاطها كرّت علينا قبائل الطيور[2]

ومن تشبيهات الشاعر الضمنية أيضاً قوله في قصيدة (حكاية الأساطير الزجاجية التي تثمر مرايا/ أنوال شعرية):

أسيافنا ريش، شعاع من كؤوس الهمس، قلع للصخب[3]

الشاعر في هذا البيت شبه الأسياف مرة بالريش ومرة بكؤوس الهمس ومرة ثالثة بقلع للصخب وهو يرمي من وراء ذلك إلى توضيح أن لا وجود لمن يقف بوجه الظلم والطغيان، دلالة على ضعف الإنسان وخنوعه فالسيف حينما يكون من ريش يعني انه خاوي، ثم تأتي لفظة (الشعاع) لتحيلنا إلى مظهر لوني باهت ويقف هنا التجسيم مع التشبيه في توضيح الصورة حيث قرن الشاعر الهمس بالكؤوس، وأما مجيء تركيب (قلع للصخب) فيحيلنا إلى رفع الشعارات والادعاءات المزيفة دون تطبيقها على أرض الواقع.

---

(1) المصدر نفسه: 243.

(2) الديوان(المجموعة الكاملة): 243.

(3) المصدر نفسه: 144.

فالشاعر من خلال التشبيه عبر عن عمق الحزن والمعاناة التي تلفه من جراء الواقع المرير القاتم الذي لا يجد فيه بصيص ضوء لغد أفضل. وفي قصيدة (الملكة) نجد استعمال الشاعر للتشبيه في قوله:

الشجرة تتسلق درج الأمنيات...

صعوداً إلى منصة الحلم

ثمارها تبتعد بقسوة وبخل،

وأنا الطفل المتعطش للطيران...

أتحسس قصوري بحزن...

أحفر على رصيف ظنوني اسم الملكة،

وهي في قصر مرصود تتسلى بخرز قصيدتي الملون[1]

الشاعر في هذه القصيدة شبه حاله بالطفل الذي يريد الوصول إلى شيء ما لكنه لا يستطيع لإحساسه بالقصور، فالشاعر يصور لنا تجربة حب يعيشها لكن الحبيبة يصعب الوصول إليها، ونجد تداخل الصورة الاستعارية مع الصورة التشبيهية لتوضيح مقصد الشاعر، فقد استعار للحبيبة لفظة الملكة دلالة على علوّ مكانتها وصعوبة الحصول عليها، وقد استعار لفظة الشجرة دلالة على حلمه في الوصول إلى هذه الحبيبة لكنها تبقى مجرد أماني لا يستطيع تحقيقها.

ومن التشبيه الضمني ما جاء أيضا في قصيدة (اعتراف) منها قوله:

وجهك صحراء

يشنقها الطهر

تولد فيها لذات بيض

وفراديس بدائية

ومواويل سراب توقظ سنجاب الموت..[1]

---

(1) الديوان (المجموعة الكاملة): 271.

هنا تأتي الصورة الشعرية المجسدة لجزئيات المكان متشظية تنم عن إحساس جدلي اصطراعي بين اليأس والإحساس باللاجدوى تارة، والأمل الذي يلوح بريقه من خلال حجب اليأس وهنا تأتي الصورة التشبيهية المكانية (وجهك صحراء) غاية في اليأس والاضمحلال فهنا شبه الشاعر وجه الحبيبة بالصحراء، و(دال الصحراء يدل على الاتساع والامتداد والانفتاح الى الكمال او المطلق في كل شيء وهو عند المتصوفة رمز صوفي يدل على انفتاح الرؤية وامتداد الأفق والحنين إلى التمثل بالمطلق الرمز اللامتناهي في الاستغراق والكمال)(2).

لكن في هذا السياق جاء رمز الصحراء دلالة على العقم والجفاف والتصحر واليأس، ويبرز التشبيه هنا في مطلع النص (دلالة على أهميته المركزية فيه)3 بحيث كل الأسطر الشعرية اللاحقة موظفة لخدمة هذا السطر الشعري.

ثانيا : الصورة الاستعارية

الاستعارة: وهي ما كانت علاقته شبيه معناه بما وضع له(4)، الاستعارة من الأدوات المهمة في تشكيل الصورة، تخرج فيها الألفاظ من دلالاتها المعجمية أو الوضعية إلى دلالات إيحائية جديدة،تكسب النص قوة وفعالية.

الاستعارة تصويرية بطبيعتها لذلك فهي تخلق ما يسمى اللغة التجسيمية وليست مغالطة زخرفية كما كانت عند البلاغيين التقليديين(5)، والاستعارة في حقيقتها تصور جديد للأشياء تكتسب فيه وجوداً جديداً غير وجودها في الواقع(6)، فهي لها القدرة على

---

(1) المصدر نفسه: 8،ينظر مثله:المصدر نفسه:70، 80، 311،313، 326، 330، 335.

(2) طائر الفينيق : 183.

(3) في النص الشعري العربي مقاربات منهجية: 251.

(4) ينظر: الايضاح : 285.

(5) ينظر: الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها : 24.

(6) ينظر: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر: 416، الجملة في الشعر العربي: 10.

تخطي الواقع ورسم صورة جديدة بما فيها من ادعاء وتخييل[1]، حيث يحلق الشاعر في أجواء جديدة بعيدة عن الأجواء المألوفة؛ ويرسم صورة إيحائية ترتبط بما يملكه الشاعر من خيال وقدرة على تفجير الطاقات الكامنة في اللغة.

وعند استقراء شعر شاعرنا نجد أن الاستعارة قد اتخذت لها مساحة واسعة من شعره تأتي بعد التشبيه من حيث الوفرة والاستعمال، فهو من خلالها يعبر عن ما ينتابه من حالات شعورية ونفسية ويستعملها كأداة تقرب للقارئ أفكار الشاعر وتساعد على النهوض بشعرية النص. ومن العناصر التي تشكل الصورة الاستعارية عن طريق تبادل المدركات التشخيص والتجسيم وهما: من الأنماط الاستعارية وهذه الأنماط لا تخرج عن علاقة المشابهة بحديها المتمايزين ولكنها تختلف وتتباين في ماهية هذين الحدين بين المادي والمعنوي[2]. و(التشخيص) [3]وسيلة فنية قديمة عرفها شعرنا العربي والشعر العالمي منذ أقدم عصوره ويميل إلى هذه الوسيلة أصحاب الاتجاه الرومانتيكي، حيث الهرب من الواقع إلى أحضان الطبيعة فيجعلونها تشاركهم عواطفهم الخاصة فيسقطون عليها إحساساتهم ويشخصون مظاهرها المختلفة[4]، ولعل ذلك يفسر لنا كثرة استعمال شاعرنا للتشخيص في نصوصه الشعرية؛ وذلك لأنه يبحر بسفينته في بحر الرومانتيكيين، ونجد استعماله لهذه الوسيلة أكثر من التجسيم. ومن ذلك ما جاء في قصيدة (صمت الخلود):

والأزاهير استحمت صبح هذا اليوم في فيض شذاك
كل نور ذهبيّ قبّل الأشجار ليلاً...

---

(1) ينظر: الصورة في شعر الأخطل الصغير: 50.

(2) ينظر: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث: 125.

(3) التشخيص يمتاز بإضفاء الصفات الإنسانية على كل من المحسوسات المادية والأشياء المعنوية،ينظر شعرية المغايرة دراسة لنمطي الاستبدال الاستعاري:16.

(4) ينظر: عن بناء القصيدة العربية الحديثة : 80.

من بهاك[1]

يخاطب الشاعر الحبيبة مصوراً لنا المشاعر التي يحس بها اتجاهها مستعيناً بوسيلة التشخيص، حيث جعل للأزاهير صفة الاستحمام حيث هنا شبه الأزهار بالإنسان ثم حذف المشبه به وجعل مكانه صفة من صفاته وهي (الاستحمام)، وكذلك في البيت الثاني جعل النور يقبل الأشجار وصفة التقبيل هي للإنسان. وكذلك قوله في قصيدة (بكل هدوء):

أسّابق المسك، الندى في أصبعي الأيمن
داواني بمسكٍ وأريج ونشيد
سادراً كنت
وظلّ الجرح في صدري وشماً أثرياً
والمواويل على أفئدة الريح.. ابتسامة[2]

نجد التشخيص في قوله (أفئدة الريح) حيث اكسب الريح هنا صفة إنسانية وهنا الشاعر جعل المواويل تمر على الأفئدة وتبعث الابتسامة، ولم يجعلها تبعث على الحزن مع أن المواويل معروفة بأثرها الحزين ولكن هنا بتدخل خيال الشاعر حول الحزن إلى ابتسامة، وهذا منحها قدرة على تقوية المعنى وخلق الانفعال المنسجم مع أجواء النص الشعري، فالشاعر يقصد هنا بأفئدة الريح فؤاده وجعله مقابلا لصدره في السطر الشعري(وظل الجرح في صدري وشما اثريا) وجعل المواويل مقابلة للجرح فالموال يتفق مع الجرح من ناحية الحزن والألم الذي يسببه كلاهما.

الجرح ـــــ الموال = الحزن والألم
أفئدة الريح = صدري

---

(1) الديوان (المجموعة الكاملة): 9.

(2) الديوان (المجموعة الكاملة): 10.

ولذلك نجد أن التشخيص قد أسهم في توضيح الصورة وأبرز مقصد الشاعر. وفي معرض الفرح والتفاؤل يحاول الشاعر إشراك الطبيعة معه إذ يستعير لبعض ظواهرها خصلة من خصال الإنسان فيقول في قصيدة (اتعلمين أي حزن يبعث المطر):

نعم تعلمين... أو ربما..
غير ان عصافيرك الخجلى آخت الضباب
وأهلكت الأجنحة
ورد الغبار المحنى بطيب الغياب حيرة
تتوسط غيمتين خريفتين
إذا ابتسمت الأولى.. غنت الثانية
مطر أسود يمنح الأخطاء مظلة تحتمين بها(1)

نجد هنا المقطع الشعري غني بعنصر التشخيص حيث نجد الاندماج بين روح الإنسان والطبيعة حيث يسعى الشاعر إلى جعل الطبيعة ميدانا حر للحب فألفاظ الطبيعة في هذه القصيدة تكتسب حضورا إنسانيا شفافا، وتندمج بصورة الحبيبة على نحو منتج وفعال بحيث تختفي الفواصل بينهما فتتحول مفردات الطبيعة إلى كيان بشري يقابل مفردات كيان الحبيبة، وأسهم التشخيص في تنامي المشهد الشعري حيث إن ابتسامة الغيمة الأولى أدى إلى غناء الثانية وبغنائها تتلاشى الغيمتان، حيث هيأ أذهاننا إلى ما بعد التلاشي وهو نزول المطر الذي يقصد به هنا بكاء الحبيبة. وقوله في قصيدة (تعريفات مشحونة بالرغبة):

قلت: اقتربي..
فالريح هنا دافئة والشمس خجول... (2)

---

(1) الديوان (المجموعة الكاملة): 230.

(2) المصدر نفسه: 72.

تسعى الصورة هنا إلى أنسنة الشمس مما يضفي على النص مناخاً مفعماً بالإحساس الهادئ والحركية والتصوير الدال، حيث أضفى الشاعر الخجل وهو صفة إنسانية على الشمس مما أضفى قوة حركية في مساحة النص الشعري فهذه الصورة لها القدرة على مشاركة الشاعر إحساساته وتسهم في رسم لوحته الفنية بما يكون لها من أثر فاعل في النص. ونجد استعمال الشاعر للتشخيص في جو من التفاؤل أيضاً في قصيدة (الرحيل سلوى.. لكن العالم صغير) من ذلك قوله:

ما الذي يمسح من ذاكرة الليل
على مقربة مني جراحات القدر؟
ما الذي ينزع عني هذه الغربة؟
من يملأ أكوابي بخمر المستحيل؟
ما الذي يقرأ نار الوجد في وجهي الجميل؟
ما الذي يغسل بالأمطار قلبي كي يضيء؟
ما الذي يحدس أني ذات يوم سأجيء
من يدع روحي تضاء؟
ما الذي يربط تاريخي بنهر الشعراء؟
أنت يا أحلى القصائد.
أنت يا كل النساء[1]

فالقصيدة تنطوي على شبكة كثيفة من الأسئلة تنفتح على كمّ من التأويلات المنفتحة على قدر عال من التأمل، ما يخرج أسلوبية التساؤل من تداولها المألوف إلى مناخ شعري يتبلور في السؤال الشعري، فالشاعر يخاطب الحبيبة موجها إليها هذه الأسئلة ثم يأتي جوابه في النهاية، فالأسئلة هنا متعددة ومتنوعة ومنتشرة على مساحة واسعة من جسد القصيدة لتنطوي على نوع من التفاؤل والأمل بهذه الحبيبة، وجاء التشخيص في

---

(1) الديوان (المجموعة الكاملة): 36.

إسناد الجراحات للقدر والذاكرة لليل وهذه الصفات للإنسان لكن الشاعر اعتمدها هنا لتوضيح الصورة وتأكيد للمعنى الذي يرمي إليه.

وللشاعر صور استعارية تنطوي على التشخيص جاءت في معرض الحزن من ذلك قوله في قصيدة (غبار الحزن الأزرق):

تبكي.. يا شجر الصحو
وتشهد في روح القاعات المزروعة بالرمل
بأنك تسمو.. نحو العطر الرباني
ذاك المتغور.. بثرا في صدري
يورق جمرا(1)

الشاعر أسند البكاء إلى الشجر فهو يصور حالة الحزن التي تنتابه بسبب تجربة حب يمر بها معبراً من خلال هذه الصورة عن معاناته وعذاباته التي أرقته وأوصلته حد البكاء، فهنا الشاعر في حالة حوار داخلي مع النفس المثقلة بالآلام مستعيناً بوسيلة التشخيص في رسم هذه الصورة، فالشاعر هنا يقيم علاقة توافقية مع (الشجر) أنسنه لتصبح اللغة المشتركة بينهما ممكنة، وهذا التوافق حققته الذات الشاعرة في القصيدة لكي تسبغ على محاكاة الشجر طابعا مقبولا يؤدي بها إلى الافصاح عما يجول في خاطرها، وهنا أصبح الشجر معادلا موضوعيا للذات الشاعرة فبكاء الشجر هو بكاء الشاعر نفسه. وفي القصيدة نفسها، نجد تشخيصا آخر في قوله:

أدركني يا رعب السنوات
ورقص الشامات المنقوشة..
عيدا.. في الخدين الفاكهتين(2)

(1) المصدر نفسه: 74.

(2) المصدر نفسه: 74،ينظر مثله:المصدر نفسه، 20، 45، 75، 76، 86، 151، 176، 185، 332.

الشاعر في هذا المقطع من القصيدة مازال في إطار الحزن العميق داخل نفسه بحيث جعله ينادي غير العاقل (يا رعب السنوات) و (يا رقص الشامات)، فالنداء هنا أيضاً نوع من المناجاة الذاتية فينزل غير العاقل منزلة العاقل الذي يسمعه ويجيبه وذلك من خلال التشخيص فخطابه لرعب السنوات أكسبه صفة إنسانية، وجاء الرعب مناسباً لإطار الحزن الذي يلف القصيدة والحال كذلك مع رقص الشامات، فالرقص صفة إنسانية واسناده للشامات أكسبها حركة وهي من سواكن الأشياء وبذلك أسهمت هذه الصورة في التعبير عن مقصد الشاعر. أما(التجسيم) [1] فهو من الوسائل التي اعتمدها الشاعر في إيضاح صوره الشعرية. وللتجسيم فائدة ربط القريب بالبعيد من خلال إخراج الأغمض إلى الأوضح وزيادة تصوير في المعنى وتمثيله في النفس [2]. إذن من خلال ما تقدم نرى أن التجسيم يساعد الشاعر على بلورة تجاربه وأفكاره وإيصالها إلى المتلقي، وهو عنصر مهم يدخل ضمن الاستعارة إلى جانب عنصر التشخيص فهو يهب المعنويات صفات الماديات. ومن استعمال شاعرنا لهذه الوسيلة ما جاء في قصيدة (مساء المرايا):

وتهادت من أمامي رسل الزهر وأقواس قزح
تنبع السارين... عن فيض من الأمطار تأتي
عن أعاصير وأغصان عذارى ترتقي سلم نفسي
عن نهوض الليل في وجه السفر
عن وريقات نداها المسك
عن وجه تذوب على أشعته المدينة
عن صلاة صافية
عن لقاء هامس تصفو لرقته العيون

(1) التجسيم إعطاء المعنويات المجردة صفات المحسوسات، ينظر النص الأدبي من التكوين الشعري إلى أنماط الصورة البيانية :69.

(2) ينظر: الصورة الفنية في الحديث النبوي الشريف: 424، التعبير الفني في القرآن الكريم : 205.

عن غرام ضخ في الدنيا عصافيراً ووروداً وأغاني[1]

هنا الشاعر يعبر عن حالة من التفاؤل والأمل الذي تعيشه نفسه بوجود الحبيبة الملهمة، ونجد التجسيم حيث أسند للغرام وهو معنوي صفة الضخ للعصافير والورود والأغاني فالعصافير هذه اللفظة المستوحاة من الطبيعة جاءت في القصيدة لتدل على الحركة والجمال والإيقاع المفعم بالتفاعل والحركية، والورود هذه اللفظة المحملة بمعاني الجمال والرقة، وجاءت لفظة الأغاني وما لها من أثر في النفس يبعث على الراحة فكل هذه الألفاظ المجتمعة أدت معاني جميلة وأوصلت الصورة كما أراد لها الشاعر وذلك من خلال التجسيم. ومرة ثانية نجد استعمال الشاعر للتجسيم للتعبير عن حالة الحب التي يعيشها في قصيدة (من دفتر الليل) من ذلك قوله:

الليل يا ملكتي قيثارة للعشق، للغابات،
للقمح الذي يشرق من أحجارك البرية السوداء
نبعاً صافياً، يمطر في وجهي
شذىً هيلاً، رذاذاً ذهبياً أخضرا[2]

الشاعر في البيت الأول قد شبه الليل بالقيثارة وبعد ذلك حصل التجسيم حينما قرن العشق بالقيثارة بل هو شبه الليل بالقيثارة، التي تعزف ألحاناً وهنا يقصد بها ألحان الحب والشوق وهو في حالة حوار مع الحبيبة حيث التفاؤل يعم الأجواء فجعل الليل: قيثارة للعشق وقيثارة للغابات وقيثارة للقمح دلالة على حركية الليل عند الشاعر وابتعاده عن السكون وبذلك أسهم التجسيم في توضيح جزء من الصورة لدى الشاعر. وفي بعض القصائد نجد الشاعر يستعمل التجسيم للتعبير عن حالة الحزن التي تنتابه ومن ذلك ما جاء في قصيدة (حكاية الأساطير الزجاجية التي تثمر مرايا/ أنوال شعرية) من ذلك قوله:

---

(1) الديوان (المجموعة الكاملة): 26.

(2) الديوان (المجموعة الكاملة): 27.

كلٌ لكلٍّ مثل عَدْوِ الريحِ
تنطفئ الشهور على نهايات النهارات... القصية
خلفنا تمتد أكداس من الدمع المبلل بالمناديل،
الجمال أسرة تنشق في الحيطان،
والرقم الأنيقة تنطوي في الواجهات،
وتشحب الصور الأصيلة في المرايا، والخيول الهائمة،
لعب تكسرت النصال على أطراف فرحتها،
استقالتْ مفردات الآن، وانتحر الخيال(1)

في هذا المقطع من القصيدة ينقلنا الشاعر إلى عالم مأساوي ومستقبل قاتم للإنسان حيث كل القيم والمبادئ مخربة، وجاء التجسيم في قوله (وانتحر الخيال) مناسباً لهذا العالم المأساوي، فالخيال هو مصدر إلهام وهو أول خطوة لحو الواقع ففي الخيال يتمنى الإنسان ويتصور وجود أشياء ويحلم، ولكن كل هذه الأماني والأحلام والتصورات تموت نتيجة اصطدامها بالواقع البائس الذي يعيشه الإنسان، فالشاعر يصور لنا بان الحاضر مات والمستقبل كذلك وذلك من خلال استعماله للأفعال الماضية (استقال، انتحر) فهذه الأفعال تعبر عن ثبوت الشيء واستقراره.

وفي القصيدة نفسها نجد تجسيما آخر في قوله:
ليلاً.. بشعلتنا.... تزيّنا،
وأطفأنا بريق الاتصال مع المنافي والعيون،
الطاهر البري يبتلع البلاد،
ويشتري منا تهجدنا ويعطينا صكوك الخوف نصعد في تجليها القمم(2)

---

(1) الديوان (المجموعة الكاملة): 142.
(2) المصدر نفسه: 155.

حيث نجد التجسيم في قوله (صكوك الخوف) مكملاً توضيح الصورة السابقة، صورة الحزن والمأساة من الواقع المعاش، فاقتران الخوف بالصكوك دلالة على انتشاره ووجوده الفعلي داخل النفوس. وفي قصيدة (التباس) نجد تجسيماً آخر يسهم في توضيح الصورة من ذلك قوله:

كانت شمس الحيرة في هذا الوقت المتأخر جدا والضائع جدا
قد داهمتهم
فانكفأوا على كهف نواياهم
يلتمسون من أحجاره
دمعا.. مستحيلا(1)

يظهر التجسيم في قوله (كهف نواياهم) إذ أن النية شيء معنوي والكهف ماديّ، وجاء التجسيم موضحاً الصورة حيث إن هؤلاء الذين يتحدث عنهم الشاعر يمتلكون نوايا سيئة، والدليل على ذلك انه قرنها بالكهف فهو معروف بالظلمة والعتمة فاستعار الشاعر هذه الصفات لنياتهم السيئة.

---

(1) الديوان (المجموعة الكاملة): 225، ينظر مثله: المصدر نفسه 13، 35، 40، 61، 72، 142، 145،200، 238، 279.

الفصل الثاني

التناص

مفهوم التناص

1- التناص الشعري

أ- التناص مع الشعر العربي القديم

ب- التناص مع الشعر العربي الحديث

2- التناص الأسطوري

3- التناص الديني

4- استدعاء الشخصيات التاريخية

5- التناص الشعبي

أ- المثل الشعبي

ب- الأغنية الشعبية

ج- عادات شعبية موروثة

الفصل الثاني

التناص

مفهوم التناص:

التناص يعني تداخل نص مع نص آخر وهذا التداخل يجري على وفق قوانين وآليات معينة تطورت بتطور الزمن، والتناص يدل على ثقافة الشاعر أو الكاتب بحيث يستطيع أن يستوعب داخل نصه نصا آخر كما يدل على سعة اطلاعه، ولكن يجب أن يوفق في هذا التداخل بحيث يضفي على النص مسحة فنية لا تبدو كأنها مقحمة عليه، لان هدف الشاعر أو الكاتب في النهاية هو توضيح فكرته وإيصالها إلى المتلقي، لذلك يجب أن تأتي مرتبطة مع أجزاء النص بحيث لا يشعر وكأنها غريبة عن النص، والتناص يجعل النص مفتوحاً على نصوص أخرى بحيث لا يكون منغلقاً على نفسه فهنا يدخل الأخر ضمن الأنا.

إن كلمة التناصية من طرح جوليا كريستيفا في كتابها "الرواية" وفي التقديم لكتاب دوستوفسكي لباختين، فالتناصية هي إذن أن يتقاطع في النص مؤدى مأخوذ من نصوص أخرى[1] وهي ركزت على مفهومين أساسيين العلاقة والتعديل وهما يتبلوران في عبارتها الشهيرة عن التناص بان كل نص هو تشرب وتحويل لنص آخر، والتناص عندها هو التقاطع والتعديل المتبادل بين وحدات عائدة إلى نصوص مختلفة[2]، بعد كريستيفا كان لجيرار جينيت أثر في فهم التناص وإلقاء الضوء على مفهومه فهو لم يأخذ مقولات كريستيفا وتطبيقها بل وضعها تحت رؤيته الشخصية وسع دائرة عملها، فهو يرى ان النص هو ليس موضوع الشعرية بل جامع النص أي مجموع الخصائص العامة أو المتعالية

---

(1) ينظر: آفاق التناصية المفهوم والمنظور: 64، التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر أحمد العوض أنموذجاً، دراسات: 17.

(2) ينظر: ادونيس منتحلاً: 34.

التي ينتمي إليها كل نص على حدة[1] ويعرف جنيت التناص بأنه كل ما يصنع النص في علاقة صريحة أو مخفية مع نصوص أخرى[2]، ولعل إسهامات بارت في تطوير مصطلح التناص قد أدت على نحو أو بآخر إلى غموض هذا المصطلح ثم أدت إلى صعوبة تطبيقه في المجال النقدي فقد اختلط هذا المصطلح لديه بما نشره من بحوث حول إنتاجية القارئ أو ما يسميه بتناص القارئ، إذ يقوم القارئ في أثناء قراءته للنص باستحضار نصوص متعددة من ذاكرته ومخزونه الثقافي، فالأنا لدى القارئ هي أيضاً مجموعة من النصوص غير محددة وغير معروفة الأصول فبارت يستبعد وجود الذاتية والفردية عند أي كاتب حيث إن هذه الذاتية هي نفسها مجرد نصوص سابقة استقرت في المخزون الثقافي للكاتب، فالنص عند بارت أولاً وأخيراً تناص في تناص إلى ما لا نهاية[3].

وبعضهم يرى أن التناص (هو تعالق الدخول في علاقة نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة) [4]، فالتناص شيء لا مناص منه لأنه لا فكاك للإنسان من شروطه الزمانية والمكانية ومحتوياتهما ومن تاريخه الشخصي، أي من ذاكرته فأساس إنتاج أي نص هو معرفة صاحبه للعالم وهذه المعرفة هي ركيزة تأويل النص من قبل المتلقي أيضاً. والتناص ظاهرة لغوية معقدة تستعصي على الضبط والتقنين إذ يعتمد في تمييزها على ثقافة المتلقي وسعة معرفته وقدرته على الترجيح على أن هناك مؤشرات تجعل التناص يكشف عن نفسه ويوجه القارئ للإمساك به ومنها التلاعب بأصوات الكلمة والتصريح بالمعارضة واستعمال لغة وسط معين والإحالة على جنس خطابي برمته[5]، والتناص مرتبط ارتباطاً منطقياً بالمتلقي لأنه لا يمكن الكشف التناصي إذا كان المتلقي غير عالم بالتداخلات النصية بين النصوص وكذلك درجة قرابتها ببعضها، لذلك فالتناص جهد

(1) ينظر: التناص في شعر أحمد مطر: 27.

(2) ينظر: ادونيس منتحلاً: 34.

(3) ينظر: التناص بين النظرية والتطبيق شعر البياتي نموذجاً: 32.

(4) تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص): 121.

(5) ينظر: المصدر نفسه: 123.

تـأويلي خـاص يرشـحه المتلقـي بوسـاطة عوامـل عـدة، ولهـذا التنـاص عمليـة وراثيـة للنصوص، والنص المتناص يكاد يحمل بعض صفات الأصول[1]. ويـرى بعـض البـاحثين ان النص الجديد يكون أيضاً مركزاً بؤرياً تتشظى فيه وتلمُع تعددية من النـصوص الـسابقة ضمن الإمكان الـدائم في إرجاعهـا إلى أصـولها والإمكـان الـدائم أيـضاً في الالتفـات إلى التحويل الحاصل من دون أية سهولة في الكتابة تكثيف للمعنى[2].

فالنص إذاً نتاج لتفاعل خلاق بين نصوص كـثيرة وينـشأ عـن هـذا التفاعـل ولادة نص إبداعي جديد[3]، وبعضهم يرى أن يـسمي تـداخل النـصوص بالأخـذ وأن تـداخل النصوص هو من المفاهيم النقدية الحديثـة وهـذا يـشير إلى تعـالق النـصوص ويبـدأ ذلـك (منطلقاً من مبدأ نسبية الإبداع وقيامه على مكتسبات المبـدع الثقافيـة، فـالنص الأدبـي مـا هو إلا حصيلة من التداخل مـع النـصوص الـسابقة ولعبـة مفتوحـة مـن المفارقـات الـتي تعكس مزاحمة النص الراهن للنصوص الماضية وهيمنته عليها، وهـو يمـنح الـنص الـراهن خصباً وحيوية تتأتى من تفاعله مع التاريخ الأدبي والمحيط المعرفي العام)[4] فلا شـيء مما نقول أو نكتب يمكن أن يكون أصيلاً لأن اللغة بأكملها يعاد إنتاجها بلا توقف من خـلال الثقافة المشبعة بالنصوص، وهذا يعني أن الـنص مـساحة متعـددة الأبعـاد تمتـزج وتتـصادم فيها أنواع من الكتابة ليس بينها ما هو أصيل، اي أن الكاتب لا تصدر كتابتـه مـن أعمـاق روحه بل إنه يزيد على أن يمزج كتابات سبق وجودها[5].

وبالرجوع إلى أشعار الشاعر نجده قد وظف بعض مظاهر التنـاص في شـعره، الـتي سنذكرها لاحقا، وأحيانا يكون هذا التناص مباشـرا عنـد شـاعرنا فيـذكر الـنص المتعـالق معه، وأحيانا يكون غير مباشر عن طريق ذكر شخصية تحيل إلى النص الـذي يتعـالق معـه

---

(1) ينظر: التناص في شعر الرواد: 7.

(2) ينظر: ادونيس منتحلا: 148.

(3) شعر النقاد استقراء وصفي للنموذج: 162.

(4) ينظر: مدائن الوهـم شعر الحداثة والشتات دراسة نقدية: 37.

(5) التناص في شعر الرواد: 61.

نص الشاعر. ونجد من خلال استقراء أشعاره أنه استعمل من أنواع التناص الخارجي (وهو أن يتناص النص مع مرجعيات شعرية وأدبية ودينية) [1] وكما سنجد لاحقا، كما نجد عنده التناص المرحلي (وهو أن يتناص الشاعر مع نصوص جيل واحد ومرحلة زمنية واحدة) [2] كما في تناصه مع السياب ونزار قباني.

أولاً: التناص الشعري

إن الشاعر المعاصر يحقق حضور الماضي بوعي أشد مما كان يملكه الماضي ذاته بإعادة إنتاجه على نحو يلائم روح العصر، وذلك يتطلب من الشاعر ان يكون على وعي واسع بالتراث، ومتلكاً لأدواته الفنية التعبيرية، وخصوصاً أكثرها خطورة وهي اللغة[3]. ولجوء الشعر المعاصر إلى الأدب من باب أولى وخاصة الشعر ذلك ان تجارب الشعراء على اختلاف أزمانهم وأمكنتهم متشابهة أو هي على الأقل متقاربة يحمل بعضها جذور معاناة شبيهة أو مقاربة لبعضها الآخر[4]. ولقد أدرك شاعرنا أهمية الشعر العربي بنوعيه القديم والحديث وغناهما بالنماذج الشعرية التي تحمل تجارب شعرية، يمكن إسقاطها على الواقع المعاصر.

أ- التناص مع الشعر العربي القديم

نجد شاعرنا قد استقى بعض منابع التناص لديه من الشعر العربي القديم رابطاً بين ما حمل هذا الشعر من مفاهيم ومعان ودلالات وبين الوقت الراهن وما فيه من إشكالات ومضامين مفتقدة لما كان موجودا في الماضي، امرؤ القيس من الشعراء الذين تناص معهم شاعرنا:

---

(1) المصدر نفسه: 61.

(2)المصدر نفسه: 61.

(3) ينظر: فضاءات التشكيل في شعر عبد الله رضوان: 16.

(4) ينظر: التناص بين النظرية والتطبيق: 131.

مكـــر مفـــر مقبـــل مـــدبر معـــا كجلمود صخر حطـه الـسيل مـن عـل[1]

وأما قول شاعرنا ما جاء في قصيدته (مقام الحيرة):

الصباحات تنتهك إقدامي،

المساءات تشيع ادباري...

مكر.. مفر.. بين إمرىء القيس وبيني[2]

هنا الشاعر استحضر صورة إمرىء القيس في وصفه للفرس، لكنه هنا جسد معنى إمرىء القيس لوصف الزمن الذي يعيشه وعبر عنه بالصباحات والمساءات، فهنا ربط بين تجربته وتجربة إمرىء القيس فكلاهما يعاني، وعنصر السجال في الكر والفر وقوة الحركة في السقوط، فهنا الشاعر قد قابل بين إقدامه وإدباره والكر والفر عند إمرىء القيس الذي وصف به سرعة الفرس فحمله شاعرنا إلى سرعة تداول الصباحات والمساءات عنده كسرعة فرس إمرىء القيس في كره وفره وهذا امتصاص جميل للمعنى من قبل شاعرنا، وهنا يعمد على استحضار اسم إمرىء القيس لتكريس صورة التناص وتعميقه دلالة على تداخل نص الشاعر العميق مع نص إمرىء القيس، فهنا التوحد في التجربة والمعاناة يعترف الشاعر بأن مثاله في تلك التجربة هي تجربة إمرىء القيس مع فارق التشبيه امرؤ القيس كان فارساً يكر بجواده ويفر ويقبل ويدبر معاً، غير أن الشاعر يكر ويفر من حب إلى آخر ومن وطن إلى آخر يعيش غربة نفسية واغترابا اجتماعيا.

ومن الشعراء الذين تناص معهم شاعرنا أبي فراس الحمداني في قوله:

أراك عصي الدمع شيمتك الصبر أما للهوى نهي عليك ولا أمر[3]

استقى شاعرنا هذا المعنى في قصيدته (زمار)، فقال:

أنبتت في مقلتي نداء محتبسا بالدمع ورجع البكاء[1]

---

(1) ديوان إمرىء القيس: 16

(2) الديوان (المجموعة الكاملة): 291.

(3) ديوان أبي فراس الحمداني:157.

في بيت أبي فراس نجد عدم قدرة الشاعر على البكاء، فالشاعر في هذا الموقف يعيش حالة حزن شديدة وهو في الأسر، ومن فرط ما ألم به من حزن وأسى تحتبس الدموع في عينيه فيستدعيها لكنها تأبى النزول[2].

فشاعرنا هنا يعيش حالة حزن بسبب فقدان أخيه فهذا البيت يصور عدم قدرة الشاعر على البكاء يوم استشهاد أخيه على النحو الذي عليه أن يتذرع بالصبر بوصفه الوسيلة الوحيدة التي تشفع لهذه الحالة، إذ أن الحزن عندما يبلغ من النفس مبلغاً عالياً فان الدمع يصبح عزيزاً ولا ينزل بسهولة، لأن الدمع تطهير للروح وتخفيف من الألم، فحين يحتبس الدمع فان الألم يتحول إلى قهر حقيقي للذات الشاعرة. وبذلك نجد أن شاعرنا جسد عدم القدرة على البكاء وعصيان الدمع من خلال المعنى نفسه الوارد في بيت أبي فراس، صحيح أن موقف كل من الشاعرين مختلف عن الآخر فالأول في الأسر والثاني احتبس دمعه نتيجة لموت أخيه إلا أنهما اشتركا في استدعاء الدمع الذي عزّ نزوله.

ونجد أن شاعرنا تناص أيضاً مع عجز بيت المتنبي في قوله:

ما كل ما يتمنى المرء يدركه   تجري الرياح بما لا تشتهي السفن[3]

الشاعر أخذ هذا المعنى في قصيدة (لا عزاء لخسوف النشيد) من ذلك قوله:

كنت اطمح - بتقدير شبه خاطئ-
ان تكملي مسيرة الديوان،
لكن الرياح تجري دائماً بما... !! للأسف دائماً.. [4]

الشاعر في هذا المقطع من القصيدة كان يتمنى حصول أمر معين لكن الأمور لا تسير دائماً وفق ما يطمح إليه الإنسان، بحيث تجري عكس ما يريد أن يصل إليه وما

---

(1) الديوان (المجموعة الكاملة): 256.

(2) ينظر: الأدب العربي في العصر العباسي: 254.

(3) ديوان المتنبي: 334

(4) الديوان (المجموعة الكاملة): 300.

يخطط له، فهنا شاعرنا التقى مع المتنبي في النقطة نفسها وهي عدم الحصول على كل ما يريداه بحيث أحياناً تسير الحياة بخلاف ما يتمنى المرء، وهذا واقع حال في كل العصور حيث الخيبة وتحطم الأماني.

ب-التناص مع الشعر العربي الحديث

مثلما استلهم الشاعر أمثلة شعرية من الماضي جسد الأمثلة الشعرية الحديثة في أشعاره.

الشاعر يورد أحياناً معاني غير مباشرة نجدها قد وردت عند شاعر آخر ومن ذلك تناص شاعرنا في قصيدته (غزل في المستشفى) والسياب في قصيدة (ليلة انتظار) التي يقول فيها – أي السياب –:

أحبيني – حين يبلى كل وجهي كل أضلاعي
وتأكل قلبي الديدان، تشربه إلى القاع
قصائد كنت أكتبها لأجلك في دواويني
احبيها تحبيني !![1]

هنا السياب يخاطب 'إقبال' وهو راقد في المستشفى بالكويت وهو ينتظر مجيئها إليه، ونجد الشاعر قد صوّر اللقاء في المستشفى مع زوجته فجعله لقاءاً باعثا على الأمل والتفاؤل بعكس قصيدة السياب الذي يخاطب زوجته في إطار يلفه التشاؤم ومن ذلك قول شاعرنا:

كان حزناً ممطراً، لحناً...
يشد الوجد في خطوي ويستسقي دموعي
لم يكن حزناً وحسب،
كان برقا صامتا
يوقد في أفراحي الصغرى أناشيدا ووعدا غامضا[1]

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة بدر شاكر السياب: 364.

الشاعر هنا قرن حزنه بالمطر دلالة على بصيص الأمل الذي يتوقد في داخل نفسه الحزينة وتفاؤله في الخلاص مما يعانيه من ألم ومرض ودلالة ذلك قوله بعد ذلك:

كان تمريناً لروحينِ على جدران مستشفى..

ولكني قوي يا ملاكي(2)

فالشاعر حين يعلن عن قوته ويخفي ضعفه فيها دلالة على الأمل وعدم التشاؤم بعكس خطاب السياب لإقبال فكان ينتظر موته ونجد أن التفاؤل قد غاب عن سماء الشاعر وبذلك تركها في ظلام دامس، فوجه التناص بين الشاعرين أنهما كانا يتغزلان بالحبيبة الزوجة وهما يرقدان في المستشفى لكن غزل شاعرنا فيه باعث التفاؤل وغزل السياب فيه باعث التشاؤم.

ونلحظ لشاعرنا تناصا آخر مع السياب ورد في قصيدته (آخر أخبار العرش):

سأنتظر أنشودة أخرى للمطر...

غير أنشودة السياب – بالرغم من عشقي لها –

لكن لي أنشودتي الخاصة..

فمعذرة أبا غيلان..!(3)

استحضر الشاعر قصيدة أنشودة المطر للسياب وأعلن عن اسمه وقدم اعتذاره منه بأن تكون له أنشودته الخاصة، والمعروف أن أنشودة السياب المطرية هي أنشودة تحاكي الواقع الذي عاشه العراق في حقبة معينة من تاريخه حيث الألم والجوع والفقر على الرغم من خيرات هذا البلد، لكن مترأسي السلطة بسبب سوء التصرف والتقدير الخاطئ في حسم الأمور واللامبالاة لما يعانيه الشعب قد وصلوا به إلى حافة الهاوية، ولكن بالرغم من كل ذلك كان هناك بريق من التفاؤل لمجيء يد التغيير، ونجد ان شاعرنا قد أشار

---

(1) الديوان (المجموعة الكاملة): 19.

(2) المصدر نفسه: 19.

(3) الديوان (المجموعة الكاملة): 307.

بأنشودته المطرية الخاصة إلى ان الشعوب العربية تنتظر وهي متعطشة لهذا التغيير، حيث أصبحت هوة سحيقة بين المواطن والحكومة والشعور بالخوف والقلق والشعور بالضيق والاختناق.

ومن ضمن الشعراء الذين تناص معهم شاعرنا الشاعر نزار قباني ونجد ذلك في قصيدة (لا عزاء لخسوف النشيد):

عرش الملكة
- لهذا السبب ولأسباب أخرى لها علاقة بالحظ -
... آخذ في الاهتزاز...
يا ويله لو سقط
هو آيل للسقوط قطعاً
حينها ستهاجر الكراكي إلى الجبال...
هجرتها الأخيرة...
-كما ترى قارئة الفنجان(1)

استدعى الشاعر في بناء نصه عنوان قصيدة نزار قباني (قارئة الفنجان)، وهنا شاعرنا في هذا المقطع من القصيدة يشير إلى الواقع العربي الحالي والتنبؤ بهزيمة المترأسين للسلطة بسبب التقدير الخاطئ للأمور وعدم الاكتراث لمطالب الشعب العربي.

ونعثر على تناص آخر مع الشاعر نزار قباني في قصيدته (آخر أخبار العرش) من ذلك قوله:

إن رقمي صعب،
ولا يقبل القسمة على اثنين
((إني خيرتك فاختاري،))...
شكراً يا صديقي نزار..

---

(1) المصدر نفسه: 298.

لقد أسعفتني بنهاية ثلجية لهذه القصيدة[1]

فالشاعر في هذا المقطع من القصيدة التقى مع قصيدة (اختاري) لنزار قباني ومنها قوله:

إني خيرتك.. فاختاري

ما بين الموت على صدري

أو فوق دفاتر أشعاري

اختاري الحب.. أو اللاحب

فجبن ان لا تختاري[2]

فنزار قباني في هذه القصيدة يخاطب الحبيبة مطالباً إياها بأن يكون لها القرار الحاسم في البقاء معه أو تركه، ويصف عدم اتخاذ القرار بالجبن، ونجد ان شاعرنا قد استقى معنى وجوب الاختيار في مخاطبته للحبيبة وهو قطعاً هنا لا يقصد الحبيبة في خطابه بل مترأسي الحكم في ان يكون لهم الجرأة في اتخاذ القرارات الحاسمة وحسم الأمور فأما البقاء في السلطة والخضوع لمطالب الشعوب أو التنحي عنها لمن يكون له الكفاءة في إدارة شؤون البلاد العربية.

ثانيا: التناص الأسطوري

الأسطورة تعبير ديني اجتماعي واستثمارها في الشعر الحديث والمعاصر يمتلك جاذبية خاصة لأنها تصل بين الإنسان والطبيعة وحركة العصور وتناوب الخصب والجدب وبذلك تكفل نوعاً من الشعور بالاستمرار[3]، وبعض الباحثين رأى أن من أسباب استعمال الشاعر المعاصر للأسطورة أنها تجيب على أكثر من حاجة منها تجسيم الحدث، فهي تكسر الحالة الرومانسية رتابتها عبر الخروج من الواقع إلى رموزه فالأسطورة تقيم المسافة بين الحالة وإشكالية التعبير عنها، وهذه المسافة تحرر اللغة

---

(1) الديوان (المجموعة الكاملة): 308.

(2) الأعمال الشعرية الكاملة، نزار قباني: 306.

(3) ينظر: اتجاهات الشعر العربي المعاصر:116.

الشعرية من ضرورات المباشرة وتلعثمها ومن الانفعال المباشر الذي يتكسر داخل الشعر في موضوعات مكررة الأسطورة أي إنها خروج من الانفعالية المباشرة[1]. ونجد في شعر الشاعر حضوراً للأساطير حيث يستعملها ممتزجة بموضوع القصيدة دون أن نشعر بأنها غريبة عنها ومن هذه الأساطير استعماله لأسطورة **العنقاء**[2].

في قصيدة الشاعر (الصياغة الثانية) حيث يقول مخاطباً إياها وهنا استعماله للعنقاء قناعاً أسطورياً للحبيبة الملهمة

إلى العنقاء....

ذلك الحلم الفظ والطفولة الملاذ والخطأ المبلل بقوس قزح

الاشتهاء الضالع في العصيان

الطواف في لؤلؤة الجنون

القمر الذهبي الذي يخاصر الدمى

وتتناثر على لوحة الخوف كلمات قرنفلية لا تتكرر[3]

العنقاء عند العرب من المستحيلات الثلاث (الغول والعنقاء والخل الوفي)،ونجد الشاعر رمز بالعنقاء إلى امرأة معينة فجعلها كالعنقاء فهي من المستحيلات فلا يمكن الوصول إليها والدليل على ما نراه هو عند مخاطبته لها يشير إلى أنها حلم ونجد الشاعر في قصيدته يعبر عن هذه المرأة بالمستحيلة أي استحالة الوصول إليها والعنقاء داخل السياق الشعري تعبر عن أزمة الذات عند الشاعر. ومن الأساطير في شعر الشاعر استعماله لأسطورة تموز هذه الأسطورة التي وظفها كثير من الشعراء في قصائدهم، وهي تدل على

---

(1) ينظر: دراسات في نقد الشعر: 124.

(2) العنقاء طائر مصري الأصل وقد نسجت حول موته وانبعاثه وولادة خلفه قصص كثير منها انه يعود إلى مصر كل خمسمائة عام فينشئ عشه ثم يموت ومن جثته تخرج عنقاء جديدة ويقال أيضاً انه يحرق نفسه في عشه ومن رماده يخرج ولده وتشير هذه الأسطورة إلى معنى الانبعاث، ينظر سفر العنقاء:11.

(3) الديوان (المجموعة الكاملة): 200.

الثورة والتجدد والتفاؤل[1]، وهنا دلت على اضطراب نفسية الشاعر والقلق والحيرة التي يعيشها فهو يرى الواقع المأساوي بحيث لا ثورة ولا تفاؤل فالاضطراب يأكل الثورة حيث يقول في قصيدة (مطر له لعاب):

بماذا سأكتشف أن المستحيل تعقيم خاطيء
لجرح منتزع من استراحة الجسد؟
وبأي ذهول بدائي سأوقف
هذا الاضطراب
وهو يأكل من قيلولة تموز كما يشاء؟[2]

الشاعر ينقل لنا الواقع المأساوي الذي تعيشه الامة فجعل الجرح في البيت الثاني مقابلاً لهذا الواقع وما يحتوي من سلبيات ووظف الشاعر اسطورة تموز لتكون مقابلة لاستراحة الجسد المثقل بالجراح وبذلك تكون معالجته مستحيلة والذي يقصد من ورائه الواقع.

الجرح ← معالجة ← لواقع

المستحيل

استراحة الجسد ـــــــ بهولة تموز

ونجد استعمالا آخر لتموز مشيرا إليه بـ(إله الخصب) حيث يقول الشاعر في قصيدة (حوار داخلي):

متى نصعد سلم التصور معا..
وننحت أسطورتنا المقدسة..

(1) ينظر: ديوان الأساطير سومر وأكد وآشور،الكتاب الأول: 103.
(2) الديوان (المجموعة الكاملة): 246.

في كهف إله الخصب،
ونسجد علانية في حضرة الدفء؟؟[1]

هنا الشاعر رمز بـ(إله الخصب) إلى تموز، جاء توظيفها في القصيدة (لأنها من الناحية الفنية تسعف الشاعر على الربط بين أحلام العقل الباطن ونشاط العقل الظاهر والربط بين الماضي والحاضر)[2] وهنا حدث تفاعل نصي بحيث انصهرت الأسطورة في داخل النص، فالشاعر هنا يطرح الاستفهام للاستبعاد والاستبطاء فهو يائس من الواقع والحلم مثلما كانت عشتار يائسة من عودة تموز الإله فان الشاعر يائس من لقاء الحبيبة فهو يتساءل مستبعدا ذلك اللقاء فهو يشمل لقاء الوطن وتجسد الحلم النفسي والمعنوي لديه.

ولقد ورد في الأساطير أسماء نساء وقد التفت إليهن الشاعر الحديث (لما تنطوي عليه هذه الأسماء من استمرار وجودها على مر العصور ولكن بأشكال مختلفة، كما أنهم اتخذوا منها خلفية لحالات شعرية أرادوا أن يؤكدوها من ناحية، وان يعمقوها من ناحية أخرى وذلك بإسقاطهم لها على لوحة الواقع)[3] وشاعرنا احد هؤلاء الشعراء الذين جسدوا بعض هذه الأسماء في أشعارهم، ومنها (شهرزاد) هذه المرأة الأسطورة والتي كان لها الحضور الفاعل في بعض قصائد الشاعر منها ما جاء في قصيدة (أوهام بلون الثلج):

الباب الموارب هو الحل المثالي المؤقت..
لمجنون مثلي،
ولك ان تسألي كل من تورط في زيارة غيمي...
منذ شهرزاد حتى (سماء) ![4]

---

(1) الديوان (المجموعة الكاملة):315.

(2) اتجاهات الشعر المعاصر: 116.

(3) صورة المرأة في شعر عبد الرحيم عمر:78-79.

(4) الديوان (المجموعة الكاملة): 276.

جاءت لفظة شهرزاد رامزة إلى المرأة المحبة للشاعر ورجوعه إلى هذا المنبع الأسطوري (ليس حلية جمالية تضاف إلى العمل الشعري بقدر ما هي عمل أساسي يساعد الإنسان المعاصر على كشف ذاته وتعميق تجربته ومنحها بعداً شمولياً وضرورة موضوعية تستطيع النهوض بما تمتلك من طاقات متجددة بعبء الهواجس والرؤى والأفكار المعاصرة)[1]، وربط شهرزاد بموضوع القصيدة هو استعمالها قناعاً رامزا للحبيبة، فهذه شهرزاد المرأة القوية التي استطاعت أن تغير مسار تفكير شهريار بصبرها وتحملت حماقته واستطاعت أن تقوّم اعتقاده الخاطئ بان كل النساء خائنات[2]، فأجواء حياة الشاعر مع محبوبته تشبه إلى حد ما أجواء شهرزاد وشهريار فهي تتحمل عناده وأخطاءه. ونجد صورة أخرى لشهرزاد في قصيدة الشاعر (با......بي) من ذلك قوله:

وان شهرزاد غادرت قصر شهريار،
وأغلقت دونه بابها..
الذي لا باب سواه !؟
فتناثرت حكاياتها في المدى،
وقد افتتحت ليلة جديدة..
خارج فاكهة الحكي في الألف ليلة وليلة[3]

فنجد تكرار توظيف هذه الحكاية في بعض قصائد الشاعر إنما يحيلنا إلى عمق الأثر النفسي الذي خلفته امرأة معينة في حياته. ففي قول الشاعر (فتناثرت حكاياتها في المدى) هنا تدل على أنه لا يمكن لحكايات شهرزاد أن تظل حبيسة فهي فوق التصور، فذاك هو حبه الذي لا يمكن أن ينتهي فهو يعيش على أمل أن تتواصل معه شهرزاد في ليلة أخرى لتظل الحكاية مستمرة ويظل هو محباً، فالحب لا يتوقف عند ليلة واحدة. ومن

---

(1) دير الملاك دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر: 121.

(2) ينظر: ألوان من الحب في الأساطير في التاريخ في القصص العالمي : 43.

(3) الديوان (المجموعة الكاملة): 337.

الأساطير أيضاً في شعر شاعرنا هو استعماله لأسطورة (طائر الرخ)[1] من ذلك ما جاء في قصيدة (مكابدات الشهادة):

إنني أبحث في البحر.. عن البحر
وفي النهر.. عن النهر
وفي الصحراء.. عن غيمة
وفي دنيا الوجوه السمر.. عن رخ..
يداوي وحشتي
يسري صفاء مشرقيا.. في دمي
ينقش في كفي ورداً خالدا
لا يلتقي خيط الذبول[2]

هذه القصيدة تمثل تجربة (الفقد) التي يعيشها الشاعر، والحرمان في ذلك أفقده أهم شيء لديه لذا ظل يعانق الأساطير(لان الهدف من الأسطورة هو استثارة المخزون العاطفي والنفسي لها في وجدان القارئ ليدفع به إلى الانفعال بعالم القصيدة، ولذلك فانه شرط نجاح الأسطورة في أداء وظيفتها أن تكون مفهومة لدى المتلقي وان يكون لها مدلولها العام متجاوبا مع حقيقة مشاعره، والشعر الأصيل هو الذي يعتمد على الموروث الأصيل ويحاول تفجيره في ضمير القارئ)[3]، فوظف مفردة (الرخ) ليهب له ما يبحث

---

(1) هذا الطائر أسطوري هائل الحجم حتى يقال انه قادر على حمل فيل بمخالبه العملاقة ورد ذكره في رحلة السندباد البحري،ينظر الف ليلة وليلة ج3،323.فهو لا يموت وكذلك ورد في أساطير الإغريق (آلهة الاليمب) حمل هذا الطائر برومثيوس سر النار إلى البشر فعاقبه (زيوس) بان علقه بين جبلين وسلط طائر الرخ عليه ليأكل كبده وفي الليل ينبت له كبد جديد فيأتي الطائر في الصباح ليأكله وهكذا يستمر عذاب برومثيوس إلى الأبد،ينظر سفر العنقاء:245.

(2) الديوان (المجموعة الكاملة): 87.

(3) كيف نتذوق قصيدة حديثة: عبد الله الغذامي، مجلة فصول، ج1، مج4،ع3، ابريل / مايو1984: 98.

عنه ويمحو عنه غربة حتمية وفقدانا يسايره، فالبحار كثيرة والأنهار موجودة والصحراء واسعة ولكن لا بحار ولا أنهار ولا غيوم ممطرة كل شيء هنا يحيلنا إلى الجدب الروحي الذي يعاني منه الشاعر منكسر الأجنحة خائر القوى لا يملك شيئاً، لقد فقد كل شيء وإحساسه بهذا الفقد جعله يستوحي المعنى الأسطوري لهذا الطائر فهو يريد قوته التي يفقدها في هذا الواقع الراهن فهو يبحث عن القوة المفقودة في أيامنا. ونجد أيضاً (لكلكامش) [1]حضوراً في إحدى قصائد الشاعر وهي قصيدة (مقام الحيرة) من ذلك قوله:

أدافع عن أخطائي بحماسة...
حتى لو اضطررت إلى تهشيم مسلة حمورابي،
وتخريب أنساق السرد في ملحمة كلكامش.. [2]

لقد جسد الشاعر هنا الخروج عن المألوف بقصيدته تلك، فالإصرار على الخطأ أصبح من أهم سمات الإنسان المعاصر، والعناد صار أمراً ملازماً لبني البشر، فالخروج عن القانون والنظام، وتخريب نسق الخطاب السردي في (ملحمة كلكامش) له دلالة واضحة على المنهج الذي ينتهجه الإنسان المعاصر. الشاعر مليء بالإحباط بسبب هذا السلوك فما عادت قوانين حمورابي تردع المخطئين والمتجاوزين، لا قانون يردع ولا قيم ثقافية محترمة فهنا تأتي الأسطورة في النص مشيرة إلى قدرته في بث معاناته وشجوه والإحساس بالحزن العميق من جراء ما وصل إليه الإنسان من إصرار وعناد والتمسك بالرأي حتى لو كان على خطأ.

---

(1) توضح هذه الأسطورة إصرار كلكامش على جلب نبات الخلود لصديقه انكيدو لكي ينقذه من الموت الحتمي، فالأسطورة تبحث عن الخلود ولكنه في النهاية يدرك انه لا يمكن للإنسان أن يعيش مدى الدهر لذلك أثبتت هذه الأسطورة أن الإنسان يخلد بأعماله ينظر: ديوان الأساطير سور وآكاد وآشور، الكتاب الأول:147، المقتربات في الأسطورة: حسن الخياط، مجلة نبع،ع46شباط2012 السنة التاسعة،52، ملحمة كلكامش: 11.

(2) الديوان (المجموعة الكاملة): 292.

ثالثا : التناص الديني

يعد الدين مصدراً مهماً من المصادر التي أفاد منها الشعراء المعاصرون في مدّ تجاربهم الشعرية بنسغ الحياة وإعطائها صفة الديمومة والبقاء وإكسابها قوة وفاعلية، نظراً لما يتمتع به من حضور قوي لدى عامة الناس، فضلاً عن قوته التأثيرية العظيمة وكونه يمد الشعراء بنماذج أدبية رائعة ربما لا يجدونها في نماذج أخرى[1].

من أهم مصادر التراث الديني (القرآن الكريم) فنجد له حضوراً قوياً لدى الشعراء ومنهم شاعرنا فضلاً عن السيرة النبوية والإنجيل فنجد لها ظلالاً في أشعاره فهو يستعملها فتبدو متماسكة مع أجزاء القصيدة دون ان نشعر بانها غريبة عنها.

وحضور القرآن في الشعر هو نتاج تفاعل (قرآني ـ كتابي) يحدث في العمل الإبداعي عن طريق رفد الإنتاج الشعري بثقافة قرآنية تؤثر في النص على مستويات مختلفة على وفق فهم المبدع وأدواته وآلياته التي يستعملها على مستوى (القراءة/ الكتابة) [2].

وأولى توظيفات النص القرآني لدى شاعرنا نجدها في قصيدة (دفء المواسم) إذ يقول:

أيا سيدة الماء استضيفي حرقة الأغصان

ردي للحصى لون عيونه

أطفئي النار التي عدت على وجه القطا

هزي جذوع النخل في شطي[3]

استحضر الشاعر في المقطع السابق الآية الكريمة (ى ى ي ي □ □ □ □ □)[4] مستغلاً مغزاها بحدوث المعجزات وخوارق العادات، ولكن المعجزات التي يطلبها الشاعر

---

(1) ينظر: التناص بين النظرية والتطبيق شعر البياتي نموذجاً: 99.

(2) ينظر: التناص في شعر أحمد مطر: 31.

(3) الديوان (المجموعة الكاملة): 15.

(4) مريم: 25.

لا تتعلق بطعام أو شراب بل هنا تتعلق بما يريده من الحبيبة من أن يكون لها الأثـر الفاعـل في حياته وان تغمره بمشاعر وأحاسيس الحب الجياشة.

وكذلك نجد توظيفاً آخـر للـنص القرآنـي لـدى الـشاعر في قـصيدة (ابتهـال علـى الطريقة العراقية) من ذلك قوله:

يا سيدي
تبارك الله الذي من سحره قد وهبك
ومن جلال قدره قد أكرمك
فالروح لك
والمال والبنون لك [1]

استحضر الشاعر النص القرآني (أ ٻ ٻ ڀ ڀ پ) [2] نجـد صـدى الآيـة الكريمـة في هذا المقطع فهنا الشاعر يستعمل أسلوب النداء في مخاطبة بلده العراق، ويرى أن مـن نعـم الله على الإنسان أن قد وهبه هذا البلد ومـن فـيض كرمـه سـبحانه وتعـالى أن الله خـصه بالكرامات، وبناء على ذلك فكل شيء يقدم لهذا البلـد ولا يبخـل بالغـالي والنفـيس مـن أجله ومنه المال والبنون، فهما كمـا جـاء في الآيـة زينـة الحيـاة واستحـضارهما في الـنص الشعري دلالة على تقديم أعز ما يملك الإنسان لهذا البلد المعطاء. ونجد أيـضاً استحـضارا للآية القرآنية في قصيدة (تصريح بالقلم العريض) إذ يقول:

ترجع جذلى...
ودت أن تلحق بالـ...
أن تمسك..
لكن سماء الله انشقت
وابتلعت تلك القطرات الخجلى...

---

(1) الديوان (المجموعة الكاملة): 39.

(2) الكهف:46.

من دون ضجيج[1]

فهنا الشاعر استعمل فن التناص مع القرآن الكريم في قوله (لكن سماء الله انشقت) والآية الكريمة هي ﴿إِذَا ٱلسَّمَآءُ ٱنشَقَّتۡ﴾[2] للدلالة على عظمة الموقف وهوله الذي يعاني منه فقد تكسرت أحلامه في السماء وفي الأرض فحتى الأرض ثكلى من شدة ما تعاني فلا يجد راحة لا في السماء ولا في الأرض، ومما يلفت الانتباه في مثل هذه القصائد أن الشاعر يفتح أفق المتلقي ويضعه في طور التوقع ويشير الشاعر إلى بعض الأمكنة المهمة مثل مكان إنتاج الحناء وجبين الأرض، ذلك يدل على تمكن هذه الأمكنة من نفسه وارتباطها بذكريات معينة، وفي كل الأحوال لم تعد لديه آمال فكلها ضائعة بين الأرض والسماء لذلك عبر عنها بقوله (القطرات خجلى)، إذ ابتلعت تلك القطرات وهذا تناص أيضاً بالمعنى مع قوله تعالى)[3].وأيضاً نجد تناصا واضحاً مع القرآن الكريم في قصيدة الشاعر (تعريفات مشحونة بالرغبة) من ذلك قوله:

لب الأشواق هنا صوفية..

النخلة قانون للأرواح.. هنا..

وهنا جنات تجري فيها أخبار من عنب وحليب ونعاس[4]

هنا الشاعر وظف ألفاظاً قرآنية لأغراضه الدنيوية فقد ورد هذا المعنى في أكثر من آية من آيات الكتاب العزيز منها ما جاء في قوله تعالى: ﴿أَيَوَدُّ أَحَدُكُمۡ أَن تَكُونَ لَهُۥ جَنَّةٞ مِّن نَّخِيلٖ وَأَعۡنَابٖ تَجۡرِي مِن تَحۡتِهَا ٱلۡأَنۡهَٰرُ لَهُۥ فِيهَا مِن كُلِّ ٱلثَّمَرَٰتِ وَأَصَابَهُ ٱلۡكِبَرُ وَلَهُۥ ذُرِّيَّةٞ ضُعَفَآءُ فَأَصَابَهَآ إِعۡصَارٞ فِيهِ نَارٞ فَٱحۡتَرَقَتۡۗ كَذَٰلِكَ يُبَيِّنُ ٱللَّهُ لَكُمُ ٱلۡأٓيَٰتِ لَعَلَّكُمۡ

(1) الديوان (المجموعة الكاملة): 64.

(2) الانشقاق:1.

(3) هود:44.

(4) الديوان (المجموعة الكاملة): 64.

تَتَفَكَّرُونَ ﴾ [1] استبدل الشاعر لفظة (الأنهار) الشهيرة في القرآن الكريم التي هي من عطايا المؤمنين والصالحين في الجنة بلفظة (أخبار). ومن التناص الديني في شعره ما جاء في قصيدة (خيول رائحة السكر) من ذلك قوله:

انقضّت الحمامة على قاتلها

فوجدته يرتّل في خشوع

((سورة الفاتحة))[2]

هنا الشاعر جاء باسم سورة الفاتحة وجعل مناسبة ذكرها كثير من الناس يقتلون ضحاياهم باسم الدين ويشرعنون تلك الأفعال، وهذه القضية تكاد تكون سمة لدى الحاكم العربي قديماً وحديثاً، فهو يهب نفسه ظل الله في الأرض وهو الحاكم الوحيد الذي يجب أن لا يختلف مع احد فهم يحفظون سورة الفاتحة لا من اجل القرآن بل يحفظونها طقوساً يرددونها على أرواح ضحاياهم، فاستعار مفردة (الحمامة) لتكون رمزاً لكل المظلومين والمسالمين ومظلومي الحقوق (الشعب المحروم). ونجد تناصاً آخر مع القرآن الكريم منه ما جاء في قصيدة الشاعر (عريس الشفق) من ذلك قوله:

ونطير من سجن إلى قفص إلى منفى إلى موت نبيل

ولنعلك العشب المباغت في ظلال العتبة

كالأمس كاليوم كألفِ حمامةٍ مما تعدون[3]

هنا التناص في قوله (كألف حمامة مما تعدون)، أن الشاعر استبدل لفظة السنة بلفظة الحمامة وهي وردت في القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿كَأَلْفِ سَنَةٍ مِّمَّا تَعُدُّونَ﴾ [4] إذ فيها تناص مع الرمز الديني للحمامة حيث أصبحت الحمامة قناعاً مهماً للشاعر

(1) البقرة: 266.

(2) الديوان (المجموعة الكاملة): 209.

(3) المصدر نفسه: 253.

(4) الحج:47.

استطاع إن يؤدي أثراً بالغا داخل القصيدة، فهنا ربطها بالزمن داخل القصيدة وإحساسه بثقل ذلك الزمن نتيجة لمعاناة التي تعيشها ودلالة اقترانها بالزمن مجيء لفظتي (كالأمس، كاليوم)، حيث ربطها بالحمامة فهي تعبر عن السلام المفقود في هذا الزمن فإنها تصبح لدى الشاعر أمراً آخر فلم يعد يجد طريقاً لذلك السلام والطمأنينة، فهو يطير من سجن إلى آخر ومن قفص إلى منفى حتى أصبح الموت غاية نبيلة لشدة ما يعاني. أيضاً نجد توظيف الشاعر لجزء من قصة موسى (عليه السلام) في قصيدته (أحلق مخفوراً بالدخان) من ذلك قوله:

روعتني هذه المفاجأة...

إذ لم أحسب حسابها قط،

وأدركت أن لا مناص من اختراق لجج البحر

حتى وان اضطررت إلى استخدام عصا موسى[1]

هنا الشاعر ربط عصا موسى الوارد ذكرها في أكثر من موضع في القرآن ربطاً وثيقاً ببنية القصيدة لاسيما في قوله (روعتني هذه المفاجأة...) فالمفاجأة تمثل للشاعر أمراً غير محسوب ولا يمكن توقعه وهي كمفاجأة جنود فرعون ومحاصرتهم لجنود موسى (ع) ولقد أثارت في نفسه الرعب والترويع، غير انه ظل صامداً يواجهها، على الرغم من هول البحر، ان يبحث عن عوالم أخرى غير عالمه، ويحاول ان يركب الأمواج، هو في النهاية سيكون منتصراً، لانه يستخدم عصا موسى، لا سحر فرعون، وعصا موسى ورد ذكرها في قوله تعالى: ﴿فَأَوْحَيْنَا إِلَىٰ مُوسَىٰ أَنِ اضْرِب بِّعَصَاكَ الْبَحْرَ ۖ فَانفَلَقَ فَكَانَ كُلُّ فِرْقٍ كَالطَّوْدِ الْعَظِيمِ﴾[2] فهذه العصا قد استخدمت في خوارق العادات والأمور، ويحاول الشاعر اختراق كوامن الحبيبة لمعرفة ما تفكر به وحقيقة المشاعر التي تحملها تجاهه. ونجد أيضاً استعمال الشاعر لعصا موسى قد ورد ذكرها في قصيدة الشاعر (با......بي) من ذلك قوله:

---

(1) الديوان (المجموعة الكاملة): 283.

(2) الشعراء:63.

شقته عصا موسى هكذا إلى نصفين،
نصف غيبه الخذلان في مرارة العصور،
نصف أغرقه الندم[1]

ثيمة العنوان هنا تعمل أثراً كبيراً فهذا التنقيط الذي فصل (با) عن (بي) فصل العنوان على فصلين، الباب دائماً يمثل مدخلاً إلى عوالم الإنسان ويضع خلفه أسرار وأسرار، يضع خلفه عوالم أخرى. هنا لعبت عصا موسى (ﷺ) في اختراق عوالمه وتبعثرت حكاياته التي طالما ظلت عصية على غيره.

ونجد للسيرة النبوية أثراً في بعض أشعار شاعرنا حيث يستلهم من أحاديث الرسول (ص) وما مرّ به من أحداث، فيصهرها في قصائده لتضفي عليها لمسة فنية جميلة لما لها من قدرة على التأثير في المتلقي وبراعة في إيضاح ما يرمي إليه الشاعر من خلال ربط الماضي بالحاضر واستحضار صورة الماضي في الحاضر، ربما من باب الحاجة إلى العودة لتلك السيرة التي هذبت أخلاق البشر وسنت قوانين التعامل المهذب مع النفس أولاً ومع الآخر ثانياً. ومن استلهام الشاعر للسيرة النبوية ما جاء في قصيدته (ابتهال على الطريقة العراقية) من ذلك قوله:

وغنّينا نشيداً وطنياً زاهي الألحان والألوان والجرس
ثم اعتلينا صهوة البراق
عراق.. يا.. عراق[2]

البراق رمز إلى الدابة التي عرج بها النبي (ص) إلى السماء حيث رمز الانتقال من عالم إلى عالم آخر فكان فرصة إطلاع النبي على أسرار العرش ومفردة (البراق) في القصيدة تتناغم موسيقياً مع مفردة (عراق) فهنا الشاعر يستدعي مفردة (البراق) للدلالة

(1) الديوان (المجموعة الكاملة): 337.

(2) الديوان(المجموعة الكاملة): 39.

على أن جميع الشعب مهيأ للتضحية من أجل العراق. ومن الأحاديث النبوية التي استقى معناها الشاعر ما جاء في قصيدة (أناشيد ليست في طريقها إليهم):

يلدغون من جحورهم مئات المرات...

ويؤجلون اتعاضهم أبداً إلى إشعار آخر[1]

الشاعر هنا استدعى في نصه الحديث النبوي الشريف (لا يلدغ المؤمن من جحر مرتين)[2] فهنا عكس الشاعر معنى الحديث الشريف واصفاً هؤلاء بأنهم يلدغون مئات المرات لكن من دون اتعاظ دلالة على عدم أخذ العبرة والعظة مما يمرون به من مواقف والتكرار لهذه المواقف.

ومن الأحاديث الشريفة الأخرى التي تناص معها شعر الشاعر والذي ورد في قصيدة (لا عزاء لخسوف النشيد) من ذلك قوله:

لا باب سوى بابي.. !

نصفه تشمّع حالاً ومالاً بالقصائد،

والنصف الآخر أهبُهُ لريح الشمال..!

فهي قادمة ترفل بثياب الهدهد...

لا ريب...

ساحرة ودافئة ومدهشة وذكية...

لا ريب..

((رُفعت الأقلام... وجفت الصحف)).[3]

فهنا الشاعر أخذ معنى الحديث النبوي الشريف (رفعت الأقلام وجفت الصحف)[4] وجاء بمعنى أن الله إذا قطع أمراً فلا نقاش فيه، وهنا الشاعر استقى هذا

(1) المصدر نفسه: 135.

(2) صحيح مسلم: 1249.

(3) الديوان (المجموعة الكاملة): 303–302.

(4) سنن الترمذي:4/ 667.

المقطع من الحديث دلالة على الإصرار والحزم في اتخاذ القرار وان لا رجعة فيما يرى والدلالة على ذلك تكراره لمفردة (لا ريب) مرتين في هذا المقطع من القصيدة فهو سوف يخوض تجربة جديدة لا محالة.

ونجد أيضاً في بعض أشعار الشاعر أثراً للنبي عيسى (عليه السلام) وخاصة نلحظ تركيز الشاعر على قضية صلبه، فنجد صداها في بعض أشعاره منها ما جاء في قصيدة (تأملات في بريد الذاكرة):

قديس...

يصلب في سطح جبيني الراحل

ذاك الحب المتوحّد في بحر العرق المدفون بريداً في ذاكرتي[3]

الشاعر في حالة حوار مع ذاته، ونجد أن الحزن طاغ عليه لذلك نجده مستعيناً بما حدث للنبي عيسى(عليه السلام) من ظلم واضطهاد فوجده مناسباً لما يمر به الشاعر من ألم نتيجة تجربة خاضها، ومعاناته تكمن في أنه لا يستطيع نسيان تلك التجربة لذلك جعل القديس يصلب في منطقة الجبين وهي منطقة تعد مركز الوجه ومقدمته دلالة على عمق هذه التجربة داخل ذات الشاعر بحيث عبر عن حزنه منها في أعلى منطقة الوجه.

ونجد قضية الصلب أيضاً في قصيدة (تداعيات ليست سريعة) من ذلك قوله:

ما بين رحيل النجم القطبي.. وبين الساحل..

ذاك المذبوح... صليبا في قاعات المدن الشتوية

تصحو في أحلامي قصص مرتابة[1]

نجد الشاعر في هذه القصيدة وظف فكرة صلب المسيح أيضاً للتعبير عما يشعر به من حزن وما ينتابه من قلق وحيرة نتيجة لتجارب الحب التي يخوضها فمرة يفشل ومرة

---

(3) الديوان (المجموعة الكاملة):58.

(1) الديوان(المجموعة الكاملة): 71.

يشعر بالهزيمة. وفي قصيدة أخرى نجد أيضاً الشاعر يجسد معنى الصلب للتعبير عن آلامه منها ما جاء في قصيدة (غزل بالأسود والأبيض):

فراشة مزينة بالنقوش وبالبياض المزقزق
فوق دموع القمر
ترسم في رثاء القصائد موناليزا الحليب
وتبلل بالعذوبة ملائكة لاهين
وموسيقى مصلوبة على رصيف النجوم[1]

هنا الشاعر رمز بالفراشة إلى الحبيبة التي من خلالها ينسى الأحزان والهموم التي تحاصره، فجعل الشاعر للقمر دموعا دلالة على الحزن الذي بداخله لكن الحبيبة تخفف من وطأة هذا الحزن ونجد الشاعر يجسد الصلب للتعبير أيضاً عما ينتابه من أسى، وكما مر في القصائد السابقة فانه يوظفها لأنه يجد فيها متنفساً لتوضيح ما يلفه من أحزان وهموم.

رابعا : استدعاء الشخصيات التاريخية

يعمد الشاعر الحديث والمعاصر إلى الموروث التاريخي فيأخذ منه ما يتناسب ورؤيته للإنسان والعصر وهنا تأتي الاستفادة من التاريخ لربط الحديث والمعاصر بالماضي لبيان التواصل بين جوهر الإنسان وجوهر الفن، إذ تأتي أحياناً ظروف متشابهة تفرض على المبدع الربط بين القديم والمعاصر ليظهر التواصل، وليبرهن على انحيازه إلى موقف محدد من مشكلات عصره أو حياته فيظهر القديم لحل مشكلة من مشكلات الآن بالطريقة نفسها، ويأتي هنا منظور الشاعر للتاريخ ليختار مواضع خاصة من هذا الركام الهائل في تنوعه الزماني والمكاني ليضعها في سياق خاص يعطيها قيمة جديدة ودلالات جديدة[2]، وأحياناً يكون لجوء الشاعر المعاصر إلى التاريخ هرباً من الواقع المتردي، فنجد الشاعر

(1) المصدر نفسه: 259.

(2) ينظر: النص الأدبي من منظور اجتماعي: 321.

المعاصر في لجوئه إلى التاريخ يحاول إسقاط تطلعه ومعاناته وآماله مؤطراً ذلك بالطموح المنتظر إلى إكمال مسيرة ما بدأه الماضون الذين حطموا عروشا وجاؤوا بأخرى جديدة. ونلمح أن شاعرنا قد استعان ببعض منابع هذا التاريخ الثرّ، حيث استلهم رموزاً تاريخية معروفة بأمجادها وعطائها.

والترميز وسيلة فنية يعمد إليها الشاعر ليعبر من خلالها عن رؤيته الخاصة وموقفه الشعوري الخاص تجاه موقف او فكرة معينة، بحيث يغدو الرمز المبتكر حاملا لهواجس الشاعر، ويكون معادلا موضوعيا لتلك الرؤية وذاك الموقف،والترميز يعني استدعاء شخصية من الشخصيات وجعله رمزا لقضية أو موقف والغاية من التناص هنا، هي خلق رمز فني ليستوعب تجربة الشاعر المعاصر ومواقفه من القضايا التي يطرحها في قصائده[1]، والمهم في عملية الترميز ألا يتعامل الشاعر مع الرمز تعاملا خارجيا ولا يقحمه في السياق الشعري إقحاما وعليه أن يضفي على هذا الرمز من موقفه الشعوري، ومن تجربته الخاصة[2]. وشاعرنا استلهم رموزاً عربية وأجنبية إسلامية وغير إسلامية، فهذه الرموز تمثل علاقات الغياب داخل النص حيث هذا الرمز يحمل وراءه نصوصا ورد ذكرها في هذا التاريخ فعبر الشاعر عنها بوساطة الرمز فالدال يدل على المدلول ومن الرموز التاريخية التي استلهمها الشاعر في قصيدة (يوميات عاشق لا تعجزه الحرب) شخصية الخنساء:

من بوابات التاريخ تجيء الخنساء.. طافحة بالبشر
تقطع أجساد الشهداء المنذورين لمجد القلب
بعرس هلاهل
وتلم شظايا الصوت المسحور

(1) ينظر: التناص بين النظرية والتطبيق: 239.

(2) ينظر: الشعر العربي المعاصر: 208.

بإضمامات مترعة بالعشق[1]

الشاعر هنا ينقلنا إلى عالم البطولة وأجواء الحرب والشهادة فهنا يتحدث عن فرح وحزن في الوقت نفسه، يتحدث عن موقف عاشه وهو استشهاد أخيه، فهو يشعر بالفخر لأنه مات شهيداً، وفي الوقت ذاته يشعر بالألم يعصر قلبه وروحه لأنه لم يعد بمقدوره رؤيته مجدداً، ومن هنا جاء استحضار الشاعر لشخصية الخنساء مناسباً لهذا الموقف الذي يمر به الشاعر، فالخنساء فقدت أولادها في الإسلام وبذلك أصبحت رمزاً للأم المضحية فهي لم تظهر الأسى والحزن عليهم بل أظهرت الفرح والفخر لأنها قدمتهم من أجل رفع اسم الدين وإظهار الحق، فالشاعر استلهم ما وراء رمز هذه الشخصية من قصة ووظفها داخل نصه فموقفها يشبه إلى حد ما موقف الشاعر عندما تلقى خبر استشهاد أخيه بحيث استطاع أن يكتم حزنه على الرغم من كونه قد بلغ مبلغاً عالياً من نفسه. ومن الرموز التاريخية التي جسدها الشاعر في قصيدة (من حيث لا أدري) شخصيتا (الغزالي وابن رشد) [2] في قوله:

الغزالي وابن رشد...

يتفقان على ما اختلفا عليه...

وصولا إلى حج وحيد

حيث تفتح الزهور قبورها للأغنيات[3]

الشاعر في هذا المقطع من القصيدة يخاطب الواقع العربي المهزوم المفتقر إلى مثل هذه الشخصيات، فهو يعبر عن آلامه نتيجة لسلبيات هذا الواقع المعيش وقد يكون فيها إشارة إلى الحكام العرب الذين يسيرون بالبلاد العربية إلى مصير مظلم، وقاتم فالشاعر في

---

(1) الديوان (المجموعة الكاملة): 101.

(2) الغزالي عالم إسلامي متصوف فقيه له كتاب تهافت الفلاسفة، وابن رشد فيلسوف وطبيب وقاضي وفلكي عربي مسلم أندلسي النشأة صاحب كتاب تهافت التهافت. ينظر: الموسوعة الفلسفية المختصرة: 286-287، 15-16.

(3) الديوان (المجموعة الكاملة): 296.

حالة حوار مع النفس المثقلة بهموم الواقع فكان استحضار هذه الشخصيات من باب الحاجة إلى وجودها ليكون من خلالها التفاؤل بالغد وبعد ذلك في مقطع آخر من القصيدة يذكر الشاعر هاتين الشخصيتين في قوله:

آن لنا (الأثير والملكة) أن نترجل...
عن صهوة الجرح،
ونتفق على ما اختلفنا عليه.
تستظلين بالغزالي، وأتفيأ بابن رشد..
لنمضي نحو نهاية بلا قلب..!
وأندلس بلا ربيع[1]

فهنا الشاعر لا يخاطب حبيبته وإنما يخاطب من خلالها الواقع ويظهر حزنه العميق والتشاؤم من المستقبل الذي يفتقر إلى شخصيات مثل هؤلاء. وفي قصيدة أخرى أيضاً نجد استحضار شخصية الشاعر الجاهلي (عروة بن الورد) [2] فهو في أكثر من قصيدة يذكره منها ما جاء في قصيدة (لا عزاء لخسوف النشيد):

الصعلكة....
رجولة وفلسفة وكبرياء وشعر،
كما تروي الروايات، وتصرح الأساطير،
ويعترف بذلك القاضي الشعري..
لك كان تسألي صديقي عروة بن الورد،
صديق اكتشفت حضوره الباذخ هذا اليوم[3]

---

(1) المصدر نفسه: 297.

(2) شاعر صعلوك جاهلي. ينظر تاريخ الأدب العربي في العصر الجاهلي:387.

(3) الديوان (المجموعة الكاملة): 299-300.

الشاعر في هذا المقطع من القصيدة ذكر ألفاظ (رجولة، فلسفة، كبرياء) لم يكن ذكرها اعتباطاً بل من باب فقدان هذه القيم الأخلاقية في واقعنا المعاصر واستلهامه شخصية عروة نتيجة لحاجة الواقع لمثل هذه الشخصية حيث الاعتماد على النفس، ونجد أن القصيدة خالية من الإيحاء فهي أقرب إلى النثر العلمي. وفي قصيدة أخرى نجد استحضار الشاعر لشخصيات تاريخية مهمة والتي كان لها الأثر الفاعل في حياة الأمة وذلك في قصيدة (مهرجان الألفاظ):

لمن أيها السامع المدعي؟!
وأنت تستنزل دمع الأكاذيب
دمع الأعاريب
دمع الثلوج المطوية في درج الرغبة
خلوة.. خلوة
وقبة.. قبة
الطائي المحمول على شفرة الكندي...
إلى بحة مبكرة في أيقونة المديح الناقص
يبالغ في الذهاب إلى الأندلس..
تاركاً لموسى بن أبي الغسان صورة مشوهة[1]

الشاعر في هذه القصيدة يدور في المعاني السابقة نفسها حيث مجيء هذه الشخصيات (حاتم الطائي، الكندي، موسى بن أبي الغسان)[2]، دلالة على فقدان الواقع

(1) المصدر نفسه: 264.

(2) حاتم الطائي شاعر جاهلي معروف بكرمه. ينظر: الشعر العربي قبل الإسلام، نوري حمودي القيسي، 398.الكندي فيلسوف إسلامي، ينظر الموسوعة الفلسفية المختصرة نقلها إلى الانكليزية فؤاد كامل، جلال العشري، عبد الرشيد الصادق: 349. موسى بن أبي الغسان قائد أندلسي جاهد في سبيل الله حتى استشهد دفاعاً عن بلده، ينظر دول الإسلام في الأندلس محمد عبد الله عنان237-241.

العربي اليوم لها فالشاعر في حالة حزن وألم من جراء ما يجري فلا أحلام فهي مطوية داخل النفوس المفتقرة إلى الشجاعة، فلم نجد اليوم من يحرك ساكناً ويثور ضد الظلم الذي تتعرض له الشعوب العربية فنحن أين من هذه الشخصيات التي تركت بصماتها على مدى الزمن. ومن الشخصيات التاريخية أيضاً التي استحضرها الشاعر في قصيدة (تفاصيل أخرى عن طرفة بن العبد) فثيمة العنوان تحمل اسم شخصية الشاعر (طرفة بن العبد)[1]، ونجد في القصيدة حضور شخصية سعد بن أبي وقاص الشخصية العربية الفاتحة من ذلك قوله:

هوسة عشق
صفقنا في ((زمار)) لها
فيها ((سعد)) طار
على سارية
سكرى
بالمجد
وعطر الحرب[2]

الشاعر في هذا المقطع من القصيدة في معرض الحديث عن أخيه الذي فقده في الحرب فهو يوجه إليه الخطاب ذاكراً شخصية طرفة وسعد للدلالة على بسالة أخيه وشجاعته وصموده في الحرب لذلك مجيء هاتين الشخصيتين مناسبة، لهذا الموقف فهو عبر من خلالهما عن شخصية أخيه التي وقفت بوجه العدو ولم تفكر بالخنوع والخوف مما سيؤول إليه مصيرها.

---

(1) شاعر معروف بفروسيته وبشجاعته جاهلي وهجاءه لأحد الأشخاص أودى بحياته فمات وهو في ربيع عمره. ينظر: شرح المعلقات العشر،22.

(2) الديوان (المجموعة الكاملة): 93.

ومن الشخصيات المهمة التي استوحى معانيها الشاعر شخصية (طارق بن زياد) منها ما جاء في قصيدته (طيف برائحة العشب):

التفت الآن ورائي...
أرى شبحاً كأنه طارق بن زياد..
يحرق السفن دون إذن مني...
وأنا لا أجيد – كما تعرفين – القتال !! [1]

الشاعر في هذا المقطع من القصيدة يلجأ إلى بناء موقف مناقض لموقف طارق بن زياد، ولم يكن ذلك عبثاً بل كان مقصوداً أراد من خلاله الشاعر التأكيد على المفارقة بين جنود طارق الذين يستقبلون العدو بوجوههم، وبطل الشاعر المعاصر الذي يشير من خلاله إلى الواقع العربي والذي يمثل فئة كبيرة منهم هنا يعلن البطل في القصيدة انه لا يجيد القتال وذلك إمعاناً في الهزيمة والفرار، فالجنود العرب هم خائرو القوى لأنهم فقدوا القائد لقد كان طارق قائد لم يتوفر ذلك القائد في واقعنا العربي المعاصر، لذلك هذا حمل الشاعر على أن يذكر لفظة (شبحا) دلالة على أن هذه الشخصية البطولية في يومنا هذا هي ذات دلالة مناقضة للحقيقة ومجافاة للواقع فالقادة ليس هم القادة، والجنود ليسوا هم الجنود هناك البطولة والإقدام وعبور البحر ومقاتلة الأعداء وهنا التخاذل والإحجام.

أما الشخصيات الأجنبية التي كان لها حضور في بعض قصائد الشاعر هما شخصيتا (آرنست همنغواي) [2] و (ماركيز) [3] من ذلك قوله في قصيدة (لعزاء لخسوف النشيد):

تركة من تركات العجوز آرنست همنغواي،
وسأذهب أنا مع ماركيز..

---

(1) الديوان (المجموعة الكاملة): 282.

(2) قاص أمريكي معروف انتحر في الستين من عمره. ينظر:رواية العجوز والبحر،ارنست همنغواي،3.

(3) روائي عالمي حائز على جائزة نوبل للآداب عام 1982 صاحب رواية الحب في زمن الكوليرا. ينظر: ويكيبيديا الموسوعة الحرة.

باتجاه الحب في زمن الكوليرا،
حيث تبحر السفينة ذات الشراع الأصفر..
خلف مصير مقهور بلا مواني...
لا شيء سوى الحب والبحر والكوليرا[1].

الشاعر استلهم من أحداث رواية الحب في زمن الكوليرا لماركيز في هذا المقطع الشعري ليعبر عن صورة سلبية في الواقع المعاصر فحتى الحب لم يسلم من سلبيات هذا الواقع لذلك قرنه بزمن الكوليرا فحتى الحب يخضع للمصالح. ونجد أيضاً استلهام الشاعر لأحداث تاريخية ضمن قصيدة (آخر أخبار العرش) من ذلك قوله:

لكنني حين أصبحت ملكاً..
سأمنح جواري ومحظياتي موقعاً آخر،
وحظوة أخرى،
وبرستيجاً آخر أيضاً..
- للضرورة أحكام كما علمتنا ثقافة التشريع-
من هذا الواقع أحذر مقام سيدتي الملكة...
من مكرهن (أي الجواري والمحظيات)...
وفتنتهن...
وسحرهن..
وعطائهن الجميل.
الكثيرات منهن حشرن الملكات في قصور مهملة نائية..
.. وتسيدن العرش،
وتاريخ ملكونا العرب المسلمين الجيد..
يشهد على ذلك جيداً،

---

(1) الديوان (المجموعة الكاملة): 301.

بوسعي ان أحيلك على التاريخ العباسي والأندلسي(1)

هنا الشاعر من خلال هذا المقطع يخاطب النظام العربي الذي يعاني من إشكالية ثلاثية عقيمة استمرت لحقبة زمنية طويلة فهو يتحدث عن مظاهر الحكم العربي، حيث الحاشية الفاسدة تعيش على المال السياسي الذي يهيئ رخاء الدولة بحيث في البداية تأتي لحماية النظام، لكن مع مرور الزمن تؤدي إلى تخريب النظام من الداخل وخصوصاً الجمهوريات التي تحولت من جمهوريات منتخبة إلى توريث؛ فجاءت لفظة الجواري دلالة على الوزراء والأحزاب فأصبح لها جذور قوية بسبب رعاية الحاكم السياسي لهم متصوراً انهم يحافظون على بقاء السلطة بيده، ومما عمق هذه العقدة أو الإشكالية الاستعمار في القرون المتأخرة والغزوات المتلاحقة والمتعاقبة التي تعرضت لها الأمة العربية، بحيث أدت إلى ضعف الوطنية واستخدمت الوطنية وسيلة للوصول إلى الحكم، فهي بضاعة رخيصة لتحقيق المآرب وهذه الإشكالية غير سوية ومشوهة بحيث سببت عقدة مستمرة.

الإشكالية = الحاكم + المحكوم ← الحكم

من خلال ما تقدم نجد الشاعر قد استلهم الشخصيات التاريخية والأحداث ووظفها في تجسيد حاضر العرب وما يعانونه من واقع مترد وكان أكثر استلهامه للشخوص والأحداث التاريخية المشحونة بالدلالة، مولداً منها دلالات واسعة وجرى استلهامه لهذا التاريخ على وفق مستويين الأول: بيان الواقع العربي المهزوم من خلال الماضي السلبي حيث ربط بين سلبية الماضي والحاضر. والثاني: حاول أن يبرز المفارقة والتناقض بين الماضي والحاضر المنكسر وكأني به يريد أن يقول إن التاريخ ليس كله، كما أنه ليس في كل الوقت مشرقا.

خامسا :التناص مع الموروث الشعبي:

يعد التراث الشعبي من المصادر المهمة في الشعر العربي المعاصر وذلك لأنه ينبع من اللاوعي واللاشعور الجمعي للإنسان ولتميز هذا التراث الشعبي بجملة من

---

(1) المصدر نفسه: 304–305.

الخصائص، من أهمها ارتكازه على الواقع الذي يعيشه الناس وتعبيره عن الاهتمامات الروحية لهم ويظهر ذلك من خلال المضمون الذي يقدمه، فهو يهتم بالتعبير عن رأي الناس تجاه حوادث عصرهم والتراث أيضاً يعبر عن تجربة أولية لا تعقيد فيها ولا عمق[1]، وهو من المهمات التي اتجه إليها الشعراء المعاصرون حيث الاقتراب منه والنهل من كنوزه الثمينة فقد استفادت حركة الشعر الحر المعاصر من ميادين التراث الشعبي المختلفة، واخذ الشعراء ينهلون من هذا البحر الواسع الكثير من الصور والألفاظ والقصص والحكايات والأمثال[2]، وشاعرنا قد استقى من هذا المنبع الأصيل ونجد في بعض قصائده تجسيدا لبعض مكونات هذا التراث ومن هذه المكونات المثل والأغنية والمعاني الشعبية الموروثة.

أ-المثل الشعبي:

يتميز المثل بغنى عميق وواسع لأنه خلاصة تجارب وخبرات الشعوب كافة وهو سريع الانتشار بين عامة الناس، ويتميز بالتكثيف والإيجاز ويهدف إلى إيصال ما لدى المبدع إلى المتلقي بشكل سريع ومباشر[3]، والمثل كلام مقتضب ينم عن حكمة وتجارب اختزلت بكلمات قصيرة،وإذا كانت الأمثال تنشأ لكي تعبر عن حقائق أصبحت معروفة لدى الجميع واتفقوا عليها إجماعاً، فعلى الشاعر أن يراعي تلك المعرفة ويتنبه إلى أن تلك الأمثال لها معان عامة لابد ان تدعم شعره وتؤيد فكرته وتنسجم مع نسيجه لأن المثل عندما يدخل الشعر يكون دخوله كدخول فرد جديد في عائلة، فعليه أن ينسجم معها ويكون جزءاً منها وإذا كان المثل إبداعاً فإن التناص معه يعد إبداعاً على الإبداع؛ لأن الشاعر يجد المادة الخام قد صيغت بحكمة ودراية وأثبت الزمن أن تلك الصياغة راقية وأن ذلك المعنى صحيح وصالح فلم يبق عليه سوى معرفة التقنية والآلية المناسبتين لتقوية

---

(1) ينظر: التناص بين النظرية والتطبيق شعر البياتي نموذجاً: 122.

(2) ينظر: تأثيرات التراث الشعبي في الشعر الحر: ماجد كاظم علي، نبع مجلة ثقافية شهرية ‘ع24، نيسان 2010، 17.

(3) ينظر: الأمثال العربية: 6.

معناه بمعنى المثل سواء أكان المثل مما يعضد رأيه أو مما يساق لبيان المخالفة بسبب من الأسباب[1].

ومن النصوص الشعرية التي استحضر فيها الشاعر بعض الأمثال الشعبية قصيدة (اناشيد ليست في طريقها إليهم) و من ذلك قوله:

شعارهم القطيعي الجارف...
((حشر مع الرفاق عيد))[2]

استحضر الشاعر المثل القائل (حشر مع الناس عيد)[3] لكنه أبدل لفظة الناس بالرفاق، وهذا المثل يضرب لمن يتبع الآخرين في كل شيء دون أن يكون له رأي خاص به، وهنا الشاعر يتحدث عن بعض الناس الذي ينطبق عليهم هذا المثل فهو بمثابة الشعار الذي يحملونه وقد تكون فيه إشارة إلى بعض الحكام المعاصرين الذين يسيرون في ظل الآخر حيث الانقياد للأجنبي فنجح الشاعر في ربط معنى هذا المثل مع الوقت الحاضر وما فيه من سلبيات. ومن استعمال الشاعر للأمثال في قصيدة (عريس الشفق) من ذلك قوله:

أتراك أشعلت كل وجوه الحبيبات...
وأحرقت كل الرسائل؟
هل جفت شفتاك فأعياك الظمأ الغادر؟
لا يصطاد الحر الطائر إلا من منقاره[4]

---

(1) ينظر: التناص في شعر أحمد مطر: 280-281.

(2) الديوان(المجموعة الكاملة): 113.

(3) الأمثال الشعبية في ذي قار: 70.

(4) الديوان (المجموعة الكاملة): 251

(*) هذا المثل معروف فهو متداول بكثرة على السنة العامة لكن الباحثة لم تعثر عليه في المصادر الخاصة بالأمثال الشعبية التي رجعت إليها..

الشاعر في هذه القصيدة يطرح شبكة من الأسئلة الموجه إلى أخيه الذي استشهد في مناسبة وطنية فهنا يظهر الأسى العميق والحزن المتغلغل داخل نفس الشاعر، بحيث جعلت الشاعر يطرح هكذا نوع من الأسئلة التفصيلية الدقيقة متخيلاً من خلالها مدى حجم المعاناة التي عاشها قبل ان يلفظ أنفاسه الأخيرة، وجاء الشاعر بالمثل الشعبي القائل (الطير الحر ما ينصاد إلا من منكاره)، وفي داخل القصيدة فصّحه للضرورة الشعرية لتنسجم مع القصيدة والشاعر أراد من خلال تضمين هذا المثل داخل النص أن يقول إن صوت الإنسان دليل على حياته فهو يعبر عن سعادته وحزنه فإذا خبا هذا الصوت فمعناه يعلن أنه وقع في مصيدة الموت. ومن الأمثال الشعبية أيضاً ما جاء في قصيدة (لا عزاء لخسوف النشيد) من ذلك قوله:

((إذا تجاوزك الزاد قل هنيئاً))
هذا مثل شعبي فصّحته للضرورة الشعرية..
وأحسب أن الزاد سيتجاوزك...
بعد هنيهة من عتبة القصيدة،
ولن يبقى أمامك
سوى ان تقولي لمن يحظى به:
((هنيئا!!))[1]

الشاعر في هذا المقطع من القصيدة يذكر أن هذا مثل شعبي لكنه فصحه للضرورة الشعرية (إذا فاتك الزاد قل هنيئا)[2] وفي اللهجة العامية: (إذا فاتك الزاد كول هني) فهنا الشاعر استبدل لفظة (فاتك) إلى تجاوزك ولفظة (هني) إلى هنيئا، ومعنى هذا المثل أن الشخص إذا فاته أمر كان يريد الحصول عليه واستفاد منه غيره فيجب أن يتقبل الأمر

(1) الديوان (المجموعة الكاملة): 300.

(2) الأمثال الشعبية في ذي قار: 31.

(*) هذا المثل معروف فهو متداول بكثرة على السنة العامة لكن الباحثة لم تعثر عليه في المصادر الخاصة بالأمثال الشعبية التي رجعت إليها.

دون الإصرار على التمسك بذلك الشيء وقد يكون فيه إشارة إلى القادة المتحكمين بأمور البلاد العربية، وذلك بعدم التمسك بالسلطة وفسح المجال أمام الآخر ليأخذ مكانه ويأخذ فرصته ؛لان الحاكم أو المترأس لموقع ما لم يقدم شيئا يعود بالنفع على الآخرين وهذا ما كنى عنه الشاعر بقوله (الزاد). وأيضاً من الأمثال الشعبية التي استقى معناها الشاعر المثل القائل (كأنك يابو زيد ما غزيت)* وهذا ما جاء في قصيدة (با....بي) من ذلك قوله:

وها أنذا بعد رحلة دونكيشوتية

اصطدام بدرجة صفر العلامة

وكأنك ((يابو زيد ما غزيت))

لأعلّق على رؤوس الأشهاد..

ان العاصفة استقلت عن جمهورية الريح

بلا علم ولا نشيد وطني(1)

الشاعر في هذا المقطع من القصيدة يرى أن ديوانه الذي كتبه قد اكتمل لكنه يشعر بأنه لم يحقق ما كان يصبو إليه الشاعر، ففيه الكثير من الإشارات إلى سلبيات الواقع المعاش لكن لم يجد من يسمع صدى صوته ولم يغير شيئا بقصائده تلك، لذلك عبر عن هذا المعنى بقوله إن العاصفة استقلت عن جمهورية الريح فلا علم ولا نشيد وطني وهذه من أساسيات بناء الدولة، ومن صفاتها الرسمية والشرعية لوجودها على أرض الواقع فجاء انتقاءه لهذا المثل مناسباً لهذا المعنى الذي أراد إيصاله إلى المتلقي والذي يرمز إلى عدم النفع والفائدة من العمل الذي يقوم به الإنسان.

---

(1) الديوان (المجموعة الكاملة): 337.

* هذا المثل معروف فهو متداول بكثرة على السنة العامة لكن الباحثة لم تعثر عليه في المصادر الخاصة بالأمثال الشعبية التي رجعت إليها.

ب- الأغنية الشعبية:

وظف الشاعر أغنية واحدة داخل قصيدة واحدة أيضاً فمن خلال قراءة أشعار المجموعة الكاملة لم أعثر إلا على نص أغنية شعبية واحدة قد أوردها داخل قصيدة (عباءة شامية)، وقد عمد إلى التضمين المباشر للأغنية من دون تغيير وبلهجة شامية من ذلك قوله:

في الطريق إلى حلب
تنمو القصيدة في تفاصيل القطار الرائح الغادي
ويشرع في دماء الوجد تشرين
كأني أسمع اللحن الشامي الأنيق
يحرر الأسماع،
يوقظها على صوت الندى:
((يا رايحين عه حلب، حبي معاكم راح
يمحملين العنب، تحت العنب تفاح)) (1)

فنجد أن الشاعر وضع هذه الأغنية الشعبية داخل الأقواس ليميزها عن نصه الشعري، فالشاعر في هذه القصيدة يتحدث عن تجربة حب مرّ بها وجاء بهذه الأغنية تعبيراً عن تلك التجربة مكانية وزمانية لأن مدينة حلب كانت مسرح تجربة القصيدة، والتجربة أساساً لها علاقة بالسفر إلى حلب المكان والطبيعة والمرأة وجاء توظيفها في القصيدة استناداً إلى معطيات تلك التجربة التي لها صلة بتجربة واقعية، فالشاعر وهو في طريقه إلى حلب قاصداً هذه المدينة ذات الطبيعة الخلابة وحيث الحبيبة موجودة فيها جعلت الشاعر يستحضر هذه الأغنية التي تتناغم موضوعياً مع ما يشعر به في تلك اللحظة. ويتبين لنا أن الشاعر يأخذ كلاماً مغنى ومرددا ليس في أغنية بعينها وإنما وارد ذكره في مجموعة من الأغاني فيقوم بتضمينه داخل قصيدة (عريس الشفق):

---

(1) الديوان (المجموعة الكاملة): 261.

لم تدع لي من ودادك
ما يسكت في الروح هذا الظمأ
كخطف البروق، كلمح البصر
تساميت يا منعم الجرح والعين والأمنيات الصغيرة
بما أفسر كيد المنون !
((أكل الذي نحبهم يرحلون...!))
ويتركون في أعلى أعالي الضمير المنادي
دمعاً من الحزّ يثقب الروح والولع المرّ والتسميات[1]

الشاعر في هذا المقطع من القصيدة يعبر عن حزن عميق يعصر قلبه لأنه فقد إنساناً يكن له في داخله معزة خاصة، فيأتي توظيفه لهذا المعنى المغنى في أكثر من أغنية التي تنطوي على طرح استفهام تعجبي مفاده لماذا كل الذين لهم محبة ومكانة خاصة تخطفهم المنايا، فالشاعر استبدل هنا الضمير الفردي بالضمير الجمعي، فهو يحاول إشراك الآخر معه، لكي يخفف من شدة الحزن الذي يتمدد داخل روحه المقهورة، وقد فتح نصه على مجموعة من النصوص التي تناولت هذا المعنى، فتندرج (هذه اللوحة الشعرية المفعمة بإحساس فجائعي يحمل سيمياء الموت، من خلال الصدى الإيقاعي/السياقي المتضمن اللانماء والانبتار الحاد والسكون الرهيب والتشبيه الرثائي في آن، ضمن ((قصيدة العائلة)). التي كرس العمل بها سيرياً شاعرنا الناقد.)[2]

ج-عادات شعبية موروثة:

هناك معان تم تداولها في قصائد الشعراء وهي تحيل إلى بعض العادات الشعبية الموروثة جيلا بعد جيل، ونجد أن شاعرنا قد استعمل أحد هذه المعاني في قصيدته (ضوء المدى) من ذلك قوله:

---

(1) الديوان (المجموعة الكاملة): 250.

(2) فضاء التشكيل الشعري، 46.

بين الشرود

وبين طش النذور في انفتاح المسالك

هكذا أراقب الخطو نورا بهياً..

ضباباً أرى شطآنك المورقات... من بعيد.[1]

الجملة الشعرية (طش النذور) تحيل على الموروث الشعبي حتى أن مفردة (طش) هي مفردة شعبية تعني توزيع النذور في كل جهة وفي كل مكان بشكل حر، وجاءت في القصيدة دلالة على قوة حضور هذه الصورة في ذاكرة الشاعر وهي كحياة البساطة والإيمان الفطري والزمن الجميل الذي بدأ يتعقد بمرور الوقت، والعودة إليها في القصيدة إنما هو من باب استرجاع لثقافة مخزونة في ذاكرة الشاعر توازن بين البساطة والجمال وتعزز ريفية الخيال الشعري عند الشاعر من خلال الاسترجاع والتوظيف وتشكيل الصورة.

(1) المصدر نفسه:31.

الفصل الثالث

اللغة والأسلوب

1- الأمر

2- النهي

3- الاستفهام

4- النداء

المبحث الثاني : دلالات المعجم الشعري

ألفاظ الطبيعة

ألفاظ الحب

ألفاظ الحزن

ألفاظ الحياة العصرية

ألفاظ الاستعمال اليومي

المبحث الثالث : الموسيقى الشعرية

الموسيقى الداخلية

التكرار

الجناس

التضاد

الموسيقى الخارجية

القافية

الفصل الثالث

اللغة والأسلوب

مما لاشك فيه أن اللغة الشعرية هي ليست اللغة النثرية المتداولة بين الناس و(إنما هي انزياح عن معيار اللغة الطبيعية تنتج دلالتها بطريقة مختلفة تتوخى من ورائها تحقيق قدر ممكن من الإثارة الجمالية)[1] واللغة الشعرية هي (لغة إيحاءات)[2]، وهي لغة يبتكرها الشاعر وفقا لذوقه ورؤيته الخاصة ومهارته في ابتكارها (والشاعر يبتكر لغته الشعرية؛ لأنه يبتكر علاقات جديدة يستبدل بها العلاقات القديمة)[3]، وهي من الأدوات المهمة والأساسية فهي (الأداة التعبيرية الأولى لدى الشاعر تعكس عواطفه وتصور انفعالاته وتعزز حياته)[4] .

وهي العنصر المعبر عن إبداع الشاعر وإلهامه الذي يستعمله لتوصيل تجربته الشعرية. وكلما كان الشاعر ذا لغة عالية كان عمله الأدبي أكثر إثراء وتنوعا فهي (التجسيد المادي لوعي الشاعر وأن الكلمة كائن حي، إنها حية في شكل دلالتها وتطورها ثم في أداء دورها اللغوي والأدبي)[5] فاللغة هي أشبه بحقل فارغ خصب والشاعر هو الفلاح الموهوب الذي يستنبت منه الأشجار[6]. إذ العلاقة وثيقة بين الشاعر واللغة لما تتضمنه هذه اللغة من إيحاءات ودلالات وما تحمله من خيال ورؤية فنية وجمالية تعين الشاعر في الكشف عن ما في ذاته وطريقة تعبيره. والشاعر في استعماله للغة يجعلها تتخذ قالبا آخر غير القالب الذي تحمله في حالة إفرادها فهو يجعلها تظهر بحلة جديدة ويطعمها بذوقه ويضفي عليها لمساته الفنية فيجعلها تتدفق سحرا مؤثرا بحسب مقتضيات تجربته

---

(1) اللغة الشعرية دراسة في شعر حميد سعيد: 25.

(2) لغة الشعر بين جيلين: 138.

(3) اللغة الشعرية: 16.

(4) الشعر النسائي في أدبنا القديم: 166.

(5) حركة الشعر العربي الحديث من خلال أعلامه في سوريا: 208.

(6) ينظر سايكلوجية الشعر ومقالات أخرى: 11.

الشعرية. وان الاستعمال الأمثل للغة هو الذي يميز الشاعر عن غيره من الشعراء الآخرين من خلال العمل الأدبي (فاللغة الشعرية تلهب الخيال الجسدي للقصيدة وتفجر تطلعه الايروسي نحو الالتفاف على الفضاء المتاح ومعانقته والتماهي مع لذائذه ونزوعاته المتجهة إلى فيض الجمال والمتعة) [1]، واللغة هي أسلوب وطريقة تجسيد لأحاسيس وأفكار وهي إلى جانب ذلك قواعد وأصول معروفة [2]. ويأتي دور المنشئ في اختيار الأسلوب المناسب لسمات لغوية معينة لغرض التعبير عن موقف معين، وهذه الاختيارات الخاصة من قبله هي التي تشكل أسلوبه ليمتاز به عن غيره من المنشئين [3]. والأسلوب يستمد الحياة والقوة من طريقة استعمال المفردات المناسبة ومن السر في ربط الكلمة القوية بأختها بحيث يتهيأ من هذا المركب طريق في التفكير [4]. ويبقي أن نقول إن لغة أي أثر أدبي من حيث الأسلوب وطريقة الصياغة تتحدد على وفق رؤية الشاعر وفلسفته التي يؤمن بها. من هذا المنطلق نحاول أن ندخل إلى لغة شاعرنا (فان لغته تختزن الدلالات لتفجر باصطراعها المدلولات وتطلقها في فضاء تخييلي ممتد مفتوح بمعنى أكثر تحديدا أن لغته تختزن اللغة وما وراء اللغة، وكأنها لغة تحايث لغة، لتغدو أكثر إيحاءاً ونضجاً وتعقيداً وتنامياً وإثارةً) [5]، ومن خلال ما سيأتي نرى أن الشاعر له القدرة على التلاعب بالكلمات حيث يخلق توافقا بين المتباعدات خلقا جميلا لا يؤثر على جمالية المفردات وإنما يجعلها منسجمة مع بعضها بعضاً ومن ثم يكون لها الأثر البارز في إخراج القصيدة بالوجه الذي يريده الشاعر لها، ولكن في بعض الأحيان نجد الشاعر يستعمل بعض المفردات المفتقدة لروح الشعرية ولو جاء بغيرها لشكلت انسيابية في النص الشعري.

---

(1) العلامة الشعرية قراءات في تقانات القصيدة الجديدة: 9.

(2) ينظر: اللغة الشعرية: 108.

(3) ينظر: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية: 23.

(4) ينظر: لغة الشعر بين جيلين: 45.

(5) طائر الفينيق: 192.

المبحث الأول

أساليب الطلب

لأساليب الطلب أهمية خاصة في الدرس البلاغي، وأنواع هذا الطلب خمسة هي الأمر والنهي والاستفهام والنداء والتمني[1]، وان استعمال هذه الأنواع في الشعر يبعث داخله الحيوية والحركة[2]، لكن كثرتها داخل النص تدل على الخطابية والتقريرية، ومن جانب آخر فان هذه الأساليب تعين على جنوح النص إلى الحوار والسرد. وعند استقراء نصوص المجموعة الشعرية لشاعرنا نجد أنواع أساليب الطلب متواردة فيها ولكن بطريقة متفاوتة من حيث الكثرة والقلة، فنجد استعمال الأنواع الأربعة الأولى بكثرة مقارنة بالنوع الخامس والأخير إذ نجد قلة استعماله في نصوص الشاعر.

1 ـ **الأمر**: الأمر في اصطلاح اللغويين نقيض النهي لان الأمر طلب لإيقاع الفعل والنهي طلب لترك إيقاعه[3]، أما عند البلاغيين فهو طلب حصول الفعل من المخاطب على وجه الاستعلاء مع الإلزام[4]، ويتخذ التعبير بالأمر في نصوص المجموعة دلالة خاصة، وذلك بالخروج عن المعنى الحقيقي إلى معان أخرى منها كالالتماس كما في قول الشاعر من قصيدة (هكذا وشوشتني العصافير):

فامنحيني دفء عينيك
لكي ينبت في عيني نيرانا ووجدا
أنا من أسرارك الحلوة
فخطّيني على صدرك عقدا[5]

---

(1) ينظر الإيضاح في علوم البلاغة: 1/ 130.

(2) ينظر: أساليب الشعرية المعاصرة: 73.

(3) ينظر: لسان العرب مادة (أمر).

(4) ينظر: الإيضاح في علوم البلاغة:1/ 143.

(5) الديوان (المجموعة الكاملة): 28.

بالرغم من أن الأفعال هنا هي أفعال أمرية (فـامنحيني، فخطـيني) إلا أنهـا لا تعـني الأمر بل تخرج إلى معنى الالتماس والوفاء هنـا اسـتئنافية تـدل علـى الاسـتمرارية وعـدم الانقطاع، والقصيدة هي خطاب موجه إلى الحبيبة لنقل حلم الحبيـب إليهـا، إذ إن العنـوان (هكذا وشوشتني العصافير) ما هو إلا وسيلة لنقل رغبـة الـشاعر باللقـاء والتواصـل عـن طريق استبدال الحلم الشخصي عبر هـذه الوسـيلة الـشعرية المتمثلـة بوشوشـة العـصافير بوصفها سفيراً للعشاق والمحبين، فالشاعر هنـا أراد أن يقـدم لنـا ثنائيـة لا سـبيل للخـروج عنها فالمرأة بالنسبة له قدر لا يمكن الفرار منه، وهـو راض بهـذا القـدر وحـسبه مـن هـذا القدر أنها الوحيدة في حياته، إنها علاقة مليئـة بالتفـاؤل والحـب ولم يتوقـف الـشاعر عنـد حدود تلك العلاقة المكانية، بل في روحية باقية بقاء الشمس ونلمـح في الفعـل (امنحـيني) انه بحاجة ماسة للعطاء. وتمتاز الجمل الأمرية بالقصر في مفرداتها والاتساع في المعنى ومـن أمثلة ذلك قول الشاعر في قصيدة (انزواء):

طهرني من روحك
واسكب في عيني الخمر المحروق.. بنار الحب
وكن مأواي..
أقطع حبل الصوت المشنوق برفضك
واستلقي في دمي الصاعد.. ذ ك ر ى[1]

هذه الصورة المكثفة في خطاب المعشوق تعبر عن حاجة ذاتية لا يتـسع معهـا المقـام الإطالة في العبارات، ونلاحظ تكرار العطف في الجملة الامريـة (واسـكب في عـيني...) و (وكن مأواي)، و (واستلقي)، وهذا يجعلـها تأخـذ طبيعـة تراكميـة متمثلـة بهـذا العطـف وأفعال الأمر في هذه القصيدة خرجت مـن معناهـا الأصـلي إلى الـتمني، وفعـل الأمـر في (وكن مأواي) خرج إلى التكوين فهنا الشاعر من خـلال اسـتعماله لهـذه الأفعـال الامريـة يخاطب حبيبته مطالباً إياها من خلال استعانته بتلك الأفعـال أن تكـون المـلاذ الآمـن لـه.

---

(1) الديوان (المجموعة الكاملة): 34.

وأحياناً يتخذ التعبير بالأمر دلالة خاصة في الخروج عن المعنى الأصلي إلى الإرشاد كما في قول الشاعر في قصيدة (أوهام بلون الثلج):

لملمي من شواطئي ما تناثر من زبد الكلمات،
وعودي إلى هدوئك الغريب،
انتهي من التحديق العبثي في ناري الأزلية الكاذبة،
صيّري هذا النداء الخالد الذي ينبثق من حشائشك الكثيفة...
صيحة في فراغ،
أوصدي الباب الموارب في وجه الطارق المريب،
واستريحي على هامش الوضوح..
ملكة لا تحفل بالرعاة والسقاة وبقايا الصعاليك..[1]

هذا المقطع من القصيدة يمثل ردا على غيرة المرأة التي تكاد تحرق الحب بينهما، فهو يدعوها إلى الهدوء والتأمل في انه الحبيب المخلص فلا مجال للوساوس والظنون أو الداخلين إلى مملكة الحب، وجاء توظيف أفعال الأمر لخدمة غرض الشاعر وسخر الشاعر لهذا المعنى أفعال (لملمي، عودي، انتهي، صيري، أوصدي، استريحي) ففي قوله (صيّري هذا النداء...) يشعر أن المرأة تناديه نداءً صارخاً، تنادي بان يكون زوجاً مخلصاً ملكا لها من دون غيرها.

وفي قصيدة (تطلعات أفقية في حزن الشجر) نجد صيغة الأمر خرجت من معناها الحقيقي إلى التمني، ومن ذلك قول الشاعر:

هذه نوبة عشقي
فاسحبوا من زمني الريح الإلهية
اسحبوا مجدي، اسحبوا حقدي، اسحبوا جسدي...
واعطوني شريطاً من يديها[1]

---

(1) الديوان(المجموعة الكاملة): 277.

في المقطع الرابع من القصيدة يستخدم الشاعر أفعال الأمر الموجهة إلى (الآخر) الجمعي الذي يمثل سلطة قامعة، يطلب منها التخلي عن كل شيء مقابل تحقيق حلمه في الحصول على الحبيبة، وتكرار الفعل (اسحبوا) يؤدي وظيفة إيقاعية فضلاً عن الوظيفة الدلالية إذ يلبي حاجة نفسية ملحة في داخله، إذ التكرار هو إصرار لفظي على معنى الغربة في التخلي عن كل ما يملك وحيث تشيع هذه الدلالة في فضاء الإيقاع الشعري للقصيدة.

2 ـ **النهي**: هو طلب الكف عن الشيء على وجه الاستعلاء مع الإلزام وله صيغة واحدة وهي المضارع المقرون بلا الناهية[2] و ((النهي عن الأمر)) [3]. وفي قصائد المجموعة نجد خروج النهي عن معناه الحقيقي إلى الالتماس، ومن أمثلة التعبير بالنهي عن الالتماس قول الشاعر في قصيدة (صلاة إضافية بملابس الكاكي):

أعذرني يا زين الشهداء

لا تحسب أني أرثيك بهذي الصيحات المخنوقة.. بالدمع[4]

نجد في هذا المقطع من القصيدة ورود الفعل المضارع بلا الناهية (لا تحسب) فهو يخاطب أحد الأشخاص الذين اختطفتهم المنية، فالذات الشاعرة تعيش في حالة ألم وحزن شديدين بحيث اختلطت الصيحات بالدمع وهو من أقسى ما يعانيه الإنسان بحيث لا يستطيع التعبير عن ما يجول في خاطره بسبب البكاء، وهنا تضافر أسلوبي النداء والنهي فبهذا النداء الذي خرج من معناه الأصلي إلى التحسر والتوجع عبر عن شعوره تجاه هذا الشهيد، ونجد أن أسلوب النداء ظل مهيمناً على كل مقاطع القصيدة ليعبر عن ألم وغصة

---

(1) الديوان (المجموعة الكاملة): 54،وهناك شواهد أخرى كثيرة في مجموعة الشاعر عن هذه الظاهرة ينظر مثله: المصدر نفسه 9، 11، 15، 18 23، 24، 30، 33، 41، 44، 57، 60، 72، 74، 75، 88، 100، 141، 177، 232.

(2) ينظر الإيضاح: 1/ 145.

(3) أساليب الطلب عند النحويين والبلاغيين: 411.

(4) الديوان(المجموعة الكاملة): 91.

في داخل نفس الشاعر، فعبر عن حالة القهر التي يعيشها من خلال تضافر أسلوبي النهي والنداء.

وفي قصيدة أخرى ورد أسلوب النهي الذي خرج عن معناه الحقيقي إلى الالتماس منه ما جاء في قصيدة (حكاية الأساطير الزجاجية التي تثمر مرايا/ أنوال شعرية) من ذلك قوله:

انهد طير الزاغ والتحت العنابر باحتدام السبق،
والتقت الخناجر في ضلوع القيصر المحمي
بالصلوات والحمى وجندٍ من قذى..
ملك يطهر في العيون الحور اسمنت الرمد
لا تسأل الآتين عن سبب انحناء القوس في كبد السماء...
أو... عن يباس الشمس في ترنيمة الفقراء[1]

النهي في قوله (لا تسأل الآتين عن سبب انحناء القوس في كبد السماء) فالنهي هنا غير حقيقي على المستوى الشعري، لأن الراوي الشعري يخاطب (الآخر) وكأنه يخاطب ذاته عن أمر مأساوي قد حصلت دلالته في الطبيعة المرئية، فالقوس حين ينحني إنما يدل على أنه أخفق في الوصول إلى هدفه، وحين يكون (كبد السماء) هو المصدر الذي أوقف مسيرة السهم نحو الهدف، فهذا يعني أن روح الطبيعة تسهم في رد عنف البشر، وهي حقيقة يجب أن يعرفها كل إنسان وهي لا تحتاج إلى سؤال (الآتين) أي أولئك الذي يعرفون الحقائق بما يمتلكونه من رؤية وفلسفة وفكر وثقافة.

وفي قصيدة أخرى نجد أسلوب النهي منها ما جاء في قصيدة (ضجيج مثخن باللذة):

قل: إني
ولا تقل: أحبك[1]

(1) الديوان (المجموعة الكاملة): 150.

خرج النهي هنا إلى معنى إشكالي يتضمن فلسفة الحب بين التلميح والتصريح، الصوت والصمت، إذ إن الحب لا يحتمل الصراحة الكلية، فحين يقول المحب (إني) وهو يتوجه إلى حبيبته بروح متدفقة فان الحبيبة لا تحتاج منه أن يكمل جملته بـ(أحبك)، لأنها مكتنزة في (إني)، ولأن قولها هنا سيقلل من زخمها الجمالي والعاطفي، لذا تأتي الدعوة الشعرية إلى تحقيق نوع من التوازي بين الأمر (قل) والنهي (لا تقل) لانجاز صورة المفارقة التي تحتاجها قصيدة الومضة.

3 ـ **الاستفهام**: الاستفهام في أصل اللغة معناه طلب الفهم، وكذلك هو في اصطلاح النحاة طلب الفهم[2]، وهو وسيلة تعبيرية مهمة ومن أكثر الأساليب حضوراً في الشعر، وذلك لتنوع المعاني المجازية التي يخرج إليها ونجد لهذا الأسلوب حضوراً قوياً في المجموعة ويغلب استخدامه فيها على شكل حوار داخلي، حيث تحاور الأنا الشاعرة ذاتها كأنها أصبحت (آخر) منفصلا عنها، ومن ذلك ما جاء في قصيدة (إرهاصات فعل مبني للمجهول):

أتراني احتمل الوهج الساري في سلطان الأرض...!!!
أتراني احتمل الدهر المنقوع بأجراس الطقس الشهوي..!!
أتراني!!
اعرض عني...
دعني أرحل...
دعني...
دعـ...[3]

فالشاعر هنا في حوار مع ذاته الشاعرة وهنا خرج الاستفهام إلى معنى التعجب وهو موجه إلى طاقة الجسد والروح على التحمل في طبيعة علاقتها بالطبيعة، حيث يختلط

---

(1) الديوان (المجموعة الكاملة): 202وهناك شواهد اخرى في مجموعة الشاعر عن هذه الظاهرة ينظر مثله المصدر نفسه201، 218، 233، 305.

(2) ينظر أساليب الطلب عند النحويين والبلاغيين: 307.

(3) الديوان (المجموعة الكاملة): 44.

الخارج بالداخل لذا جاء تكرار الفعل الاستفهامي (أتراني) ثلاث مرات تعبيراً عن الالتباس الحاصل في أعماق الأنا الشعرية، لذلك تنتهي الحوارية الفردية الاستفهامية إلى الرغبة في الانفصال والهجرة التي جاءت على شكل فعلي متراجع ينتهي بنصف فعل (دع...) للدلالة على خفوت الصوت وتلاشيه تحت ضغط الأسئلة الذاتية المتكررة والمضنية.

ونجد أيضاً هذه الحوارية الذاتية في قصيدة (استدراك) من ذلك قول الشاعر:

سأل الشاعر حزنه:
أي حبيبة تفضل؟
وفي أي المساءات تروق لك الدنيا؟
متى...
تم...
تا...؟
التفت الشاعر..
شمالاً: عصفور يائس يغني
جنوباً: زنبقة تسجد في خشوع أليم
وسطاً: قمر منقط بالعبودية[1]

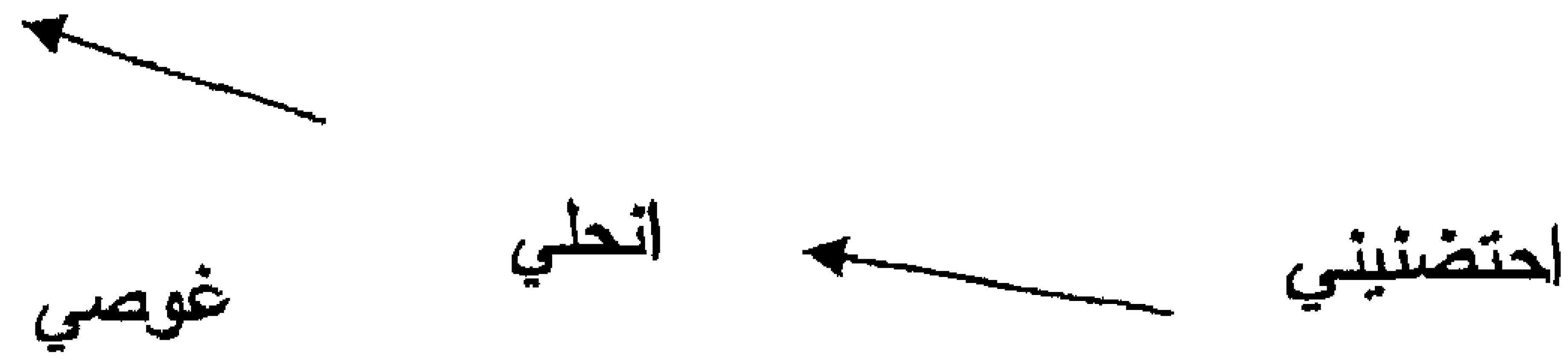
فالشاعر هنا يخاطب ذاته في لحظة تأمل وتجلّ صافية، هي أشبه بالمراجعة التي تكشف عن حيوية وقناعة كبيرة وصلت إليها الذات الشاعرة بحيث بدأت تنتقي وتفضل وتختار، ولعل الاختصارات الاستفهامية التي جاءت داخل القصيدة تدل على هيمنة لحظات التأمل على لحظات الاستفهام، وجاء الاستفهام فيها مختزلاً أشبه بضربات الإيقاع الموسيقي الخاطفة السريعة، وهي تقود الفضاء الشعري الذاتي عند الشاعر إلى رؤية خصبة وثرية تكشف عن حالة امتلاء وارتواء. وفي قصيدة (أخطار) المقطع الرابع نلاحظ وجود تداخل أسلوبي الاستفهام والأمر من ذلك قوله:

(1) المصدر نفسه: 229.

أأنت الموعودة بالرعد.. وبالصلوات.. !
إن كنت كما تحكي زلات البيدر فاحتضنيني
الحلي في جسدي شبقاً تواقاً لدم الهدهد
غوصي في عذراء صقيعي.. ألماً ربانياً أبهى،
بارودا يكتشف البهجة[1]

إن التداخل الأسلوبي الحاصل هنا يكشف عن قوة تفاعل الاستفهام التعجبي مع الأمر داخل أعماق الشاعر وهو يعاني من خطورة الحلم فالحبيبة المتخيلة التي تجيب على أسئلة الجسد، فالذات الشاعرة هنا تعيش أزمة يصورها الفضاء الشعري الاستفهامي حيث يختلط السؤال بالجواب، والاستفهام بالأمر، وتكشف طبيعة الدوال الشعرية المؤلفة للقصيدة عن تدفق وهياج وحرارة زائدة تحيل على ظمأ وحلم ليس من السهل الوصول إلى حلول شعرية ممكنة لها في فضاء الصورة، ونجد أن أفعال الأمر بدأت بالتصاعد النفسي المنسجم مع التدرج الدلالي للأفعال حيث اقتراب الحبيبة منه إلى أن تنحل في داخله وتغوص في أعماقه:

(1) الديوان (المجموعة الكاملة):52



وفي قصيدة (حكاية الأساطير الزجاجية التي تثمر مرايا/ أنوال شعرية) يظهر أسلوب الاستفهام مستعملاً بشكل كثيف، من ذلك قول الشاعر:

من ينجو من النار إذا استشقى الردى، ومن يكسر عظم التاج،
من يلتقط الحلم من الجبّ، ومن يكشط جلد الأرملة،
كي يبين العنف، والماء الذي يمشي على عكازه الراسب
في صحن من الفضةْ،
من يسحق حرفا قاصراً في الأبجدية
أحلامنا دمنا وصخرتنا كماةٌ في فضول المقصلةْ.
كتب تقصر في رثاء الثلج، تنهش بعضها في غفلة من بعضها،
تقضم ما تيسر من شعير الأمس.
جذر يطير، وطائر يلهو بآخر قطرة من موته،
يتقمص امرأة، ويحمل نخلة مقضومة، ويسير في ثقب الجبلْ.
ماذا أسمي غضبة الزاغ إذا رفض الشعير،
وحوّل الاسمنت جمراً، والجنون أيائلاً تلتف حول المدفأة؟
ماذا أسمي طفلة كهلت، وكهلاً سار في جثته نحو الغبار؟
ماذا أسجل من حكايا في قوانين العصورْ؟
هل ينحني الباب على عفنٍ، ومملوك تآكل تحته؟
هل يسطو على شهقة شاعرْ؟[1]

(1) الديوان (المجموعة الكاملة): 143.

الاستفهام هنا إنكاري ينفتح على أسئلة كونية، إن شبكة الأسئلة الكثيفة تدل على محنة الذات الشاعرة وهي تواجه كوناً مليئاً بالأمراض والمشكلات والقيم المخربة، بحيث تتيه هذه الذات وتبدأ بمحاكمة الوجود عبر هذه الأسئلة، إنها استعادة لكل المرجعيات التاريخية والأسطورية والواقعية والطبيعية والذاتية والموضوعية من أجل العثور على إجابات مستحيلة، فالأسئلة هنا متعددة ومتنوعة ومتناثرة على مساحات واسعة من جسد الذات الشعرية وجسد الكون والتاريخ والجغرافيا، لتكشف عن رؤيا الشاعر في قدرته على توقع استشرافي لمستقبل قاتم للإنسان في ظل غياب الحريات والاهتمام بالمادة على حساب الروح، وهيمنة القبح على مقدرات الجمال. إنها أسئلة عميقة ومتجذرة في النفس الإنسانية التواقة إلى الأمل والحرية والمستقبل والحب الذي يغمر الجميع، وهي تكشف عن محنة شعرية كبيرة تعود إلى محنة إنسانية كبيرة لا تكف عن طرح الأسئلة المرة والقاسية. وفي قصيدة (من حيث لا أدري) نلحظ أسلوب الاستفهام الذي خرج إلى معنى التعجب من ذلك قول الشاعر:

فأي بكاء سيوقف اصطفاق الأجنحة،

وهي تغادر النوافذ بلا فضلات،

وتخطف عصا الضياع....

لتحلق بالتماعها في الأعالي؟!(1)

الاستفهام ـ في جملة (فأي بكاء سيوقف اصطفاق الأجنحة) تعجبي؛ لأنه يدل على أن البكاء لن يجدي نفعاً، أما اصطفاق الأجنحة الذي لا يمكن أن يوقفه شيء؛ لأن الطائر الشعري حلق خارج مدى إمكانية سماع البكاء والاستجابة له، إذ نجد ان الأفعال المؤلفة للمقطع الشعري تغادر/ تخطف/ تحلق/ تنحو نحواً باتجاه الارتفاع ومغادرة الأرض، على

(1) الديوان (المجموعة الكاملة): 295وهناك شواهد أخرى كثيرة في مجموعة الشاعر ينظر مثله: المصدر نفسه 13، 14، 22، 44، 52، 94، 214، 229ـ 256.

النحو الذي يبدو فيه سؤال البكاء كأنه بلا معنى لأنه لن يتمكن من ثنيه عن التحليق باتجاه الأعالي.

4-**النداء**:النداء هو طلب المتكلم إقبال المخاطب عليه بحرف نائب مناب أنادي المنقول من الخبر إلى الإنشاء[1]. والنداء في أصل اللغة مد الصوت. فـ(نادى) فلانا: دعاه، وصاح بأرفع الأصوات[2]. وفي المجموعة الشعرية نجد استعمال الشاعر لأسلوب النداء الذي يغلب عليه حرف النداء (يا)، وقد نجد استعماله للمعنى الحقيقي وقد يخرج إلى المعنى المجازي ففي قصيدة (تأملات في بريد الذاكرة) نجد أسلوب النداء في قوله:

يتسامى ذاك الصوت المحروق الراقد
تحت شعاع الشمس وتحت الضوء الغارق في الأقدارْ
يا هذا الرعد المرسوم على سطح الفنجان قطارْ
يا هذا الهوس الساقط أمطاراً مثلوجةْ
تتراقص في ذاكرتي الـ... تأتي عند الفجر
وفي ذاكرة الريح الشرقية عند صباحات اليوم الثالث[3]

إن النداء هنا نوع من المناجاة الذاتية تعبيراً عن الحرمان عبر استخدام الموروث الشعبي في قراءة الفنجان والتوقع به، فالشاعر يخاطب غير العاقل (يا هذا الرعد، يا هذا الهوس) تنزيلاً لهما منزل العاقل الذي يسمعه ويجيبه فضلاً عما يمنحه تكرار أداة النداء من تركيز للمعنى وتأكيد الموضوع، فالرعد المرسوم على سطح الفنجان قطار يمثل الصيحة الداخلية العميقة التي تحيا وسط عنفها شخصية الشاعر، لذا فهو يناديه في أعماقه الملتهبة المحاصرة بقسوة وعنف. وكذلك الأمر ينطبق على الهوس الساقط أمطاراً مثلوجة، فهو نوع من مواصلة الصيحة الأولى في سبيل الخلاص من حالة الجنون بالبرد والثلج

---

(1) ينظر الإيضاح: 1/ 146.

(2) ينظر: لسان العرب مادة (ندا).

(3) الديوان (المجموعة الكاملة): 58.

الذي يجعل العواطف ساكنة وغائبة وسلبية، فالنداء هنا صيحة مخنوقة في أعماق الشاعر لا تخرج خارجه، بل تبقى في أعماقه صوتاً أبدياً يحكي عذابه وحاجته إلى الدفء والهدوء وتحقيق الرغبة.

وفي القصيدة نفسها المقطع السادس نجد أسلوب النداء في قوله:

يا من تتكور عند الشاطئ لؤلؤة..
وتسابيح تجري.. بين الطرقات.. دبيباً
تتحول عند الغبشة أفقاً مسجوناً من صدف منخور
مختبئاً... تحت محطات الأسماء
وتحت السجاد المحفور هلالاً في ذاكرتي[1]

هنا الشاعر يخاطب الحبيبة المتخيلة ويستعمل صيغة النداء المؤلفة من (أداة النداء) والمنادى (الموصول) فالشاعر يتأمل في ذاكرته مسترجعاً صوراً قد مر بها وما بناه داخلها من صور للحبية المتخيلة فتخيلها كأنها لؤلؤة تتكور عند الشاطئ، كما صور هدوءها.

وفي المقطع السابع من القصيدة نجد تداخل أسلوبي النداء والأمر من ذلك قوله:

يا ذاكرة الريح الشرقية
يا أنت الـ... اغنية الكبرى
امتد...امـ...تد..
أم ت د
قطاراً في وجه البحر المكدوم
وفي منفى ذاكر...تي[2]

استعمل الشاعر هنا أسلوب النداء في قوله (يا ذاكرة الريح الشرقية، يا أنت) محدثاً تداخلاً بينه وبين أسلوب الأمر في قوله (امتد) حيث كرر هذا الفعل الامري ثلاث

(1) الديوان (المجموعة الكاملة): 59.

(2) المصدر نفسه: 60.

مرات مرة كاملاً ومرة مقطعه إلى مقطعين والثالثة مقطعه إلى حروف وهذا التكرار الذي ينتهي إلى التلاشي يدل على بدء خفوت حضور هذه الحبيبة في الذاكرة الشعرية لتصبح مجرد ذكرى تمر في مخيلته: **امتد ـــــ ام...تد ـــــــ ام ت د.** وفي قصيدة أخرى نرى أيضاً تداخل أسلوبي الأمر والنداء من ذلك ما جاء في قصيدة (سحابات نابضة بالأخضر):

اسطع
يا من في ((زمار))
اتسعت
واحلوّت عيناك
وزادت نورانية وجهك
صرت تلامس كف الشمس
بدأت تحب..
بشكل أكبرْ.. [1]

إن الطلب من المنادى بأن يسطع في المكان الأثير (زمار) إنما هو نداء أمريّ أو أمر ندائيّ، لأن التصوير الشعري هنا يخلط بين الواقع المكاني والمتخيل الشعري، حيث تسعى الذاكرة الشعرية والحلم الشعري إلى جعل هذه الشخصية أسطورة التي تناديها الذات الشاعرة وتطلب منها أن تتجلى في الزمان والمكان، وما حضور الزخم الفعلي (اتسعت، واحلوت، وزادت، صرت، بدأت) بهذه الطريقة الدرامية إلا تعبير عن حساسية هذا التدخل الأسلوبي وقيمته التعبيرية والفنية والجمالية في إظهار قوة التداخل، وانعكاسه على شعرية المقطع وأدائه الصوري واللغوي الباهر. وفي قصيدة (العنقاء) نجد أسلوب النداء في مخاطبة الشاعر للحبيبة في قوله:

لكنني يا طفلتي الأسطورية التي تكتب أحلامها بالمقلوب
سأتحمل عبء موتي فيك،

---

(1) الديوان (المجموعة الكاملة):99.

أو موتك فيّ.

أشعل ضوء هواجسي ولذة أبوتي

لاكتشف ان صلاحيتها قد انتهت. [1]

النداء هنا حقيقي في تجربة الشاعر، ومجازي في تجربة القصيدة، إذ إن هذه الطفلة الأسطورية (الحبيبة) التي يناجيها ويناديها الشاعر، إنما يعمل ذلك من اجل أن يصور لها حجم حبه لها، وكم هي تستحق هذا الحب، من خلال الوصف والتصوير والتداخل الصوري بينهما، فهو حين حاول عبر هذا النداء تجربة مشاعر الأبوة تجاهها اكتشف فوراً ان صلاحياتها منتهية، وانه لا يليق بهذه العلاقة سوى الحب بحيث يتحول النداء الذي أطلقه الشاعر باتجاه طفلته الأسطورية (يا طفلتي الأسطورية) هو نداء الحب العالي الأثير الذي لا بديل به، لذا نجده يتداخل معها تداخل حياة وموت كامل.

(1) الديوان (المجموعة الكاملة): 239. وهناك شواهد أخرى كثيرة في المجموعة ينظر مثله: المصدر نفسه 24، 27، 36، 56، 67، 69، 88، 89، 100، 178، 246.

المبحث الثاني

دلالات المعجم الشعري

إن لكل شاعر معجمه الشعري الخاص يكرر ألفاظاً يتكئ عليها في أكثر قصائده ويسوق عبارات نجدها في أماكن عديدة من شعره[1]، وهذه الألفاظ تكون متفاعلة داخل السياق الشعري لتمنح دلالات جديدة فضلاً عن دلالاتها المألوفة التي تشير إلى واقع نفسي فهي تشكل مع ألفاظه تزاوجاً بين موضوعات النص وطبيعة الشعور السائد، (فان تجارب الشاعر تكون متغيرة ويصوغ اللغة الشعرية التي تستطيع حملها وإيصالها إلى القارئ وهي مفعمة بحرارة التجربة أو الحالة)[2]، فترتبط هذه الألفاظ بمحيط الشاعر، وترتبط بتجاربه الحقيقية، فهذه الألفاظ أو التراكيب لم تأتِ بدون مسوغ، وإنما تفرض نفسها من خلال الشعور المعبر عن الحالة النفسية والانفعالية للشاعر فتصبح أشبه بالمرآة العاكسة لعالمه الداخلي وما يعتريه من إحساسات ومشاعر وهذا ما ينطبق على أشعار المجموعة فنجد ألفاظها صورة معبرة عن حزن الشاعر ومعاناته ورؤيته الفنية كحركة الأشياء من حوله، لاسيما تكرار هذه الألفاظ يدل بشكل واضح عن تكرار هاجسها المؤلم لدى الشاعر، أي أنها أشبه بردة فعل تجاه المؤثرات التي تحرك إحساسه الداخلي، لذا ارتأيت أن أدرس معجم الشاعر من خلال محاور عدة هي على النحو الآتي:

المحور الأول: ألفاظ الطبيعة

وجد الشاعر الطبيعة ملجأ يلوذ به في التعبير عما يشعر به، لذلك نجد ألفاظها مهيمنة على أغلب نصوصه الشعرية في مختلف الأغراض، دلالة على كونها قد تركت أثراً عميقاً في نفسه، ولعل لمدينة الموصل التي نشأ فيها الشاعر أثراً في هذا التأثر بمظاهرها المختلفة، لما تتميز به هذه المدينة من طبيعة ساحرة، والشاعر في استعماله لهذه الألفاظ لا يكون من نقطة الافتتان بجمال الطبيعة وحسب وإنما لغرض فني آخر هو ما يتلاءم مع ما

---

(1) ينظر: حركة الشعر العربي الحديث من خلال أعلامه في سورية: 235.

(2) دير الملاك: 202.

يريد تصويره، فتجيء هذه الألفاظ متفاعلة في داخل النص الشعري لتعطي دلالات جديدة، فضلاً عن دلالاتها المألوفة، ونجد تكراراً لبعض الألفاظ منها (الشمس، القمر، الليل، النهار، الفجر، الصباح، الضحى، الضباب، النجم، المطر، الربيع، السماء، الندى، الأزهار، الأشجار،... الخ).

فالشاعر وجد الطبيعة ومظاهرها المختلفة فضاءً يحلق فيه ويعبر من خلاله عما يريد نقله بأقرب الصور.

نجد في بعض قصائده ابتعاد ألفاظ الطبيعة عن مجالها الحقيقي في وصف الطبيعة، منه ما جاء في قصيدة (مصافحة):

فجأة...
حدقت هذا اليوم في لون عيوني
فرأيت الحب في غيمي نهارا
وعصافير تغني في دموعي تنتقي منها المحارا
وقطاراً يقتفي أثر قطار
ثم حدقت مليا
فرأيت البحر والأقمار ترسو في سما عينيّ من خلف جدار
ورأيت الشمس يهفو في يديها
وجهك البري يا قديسي كنزا من الدراق [1]

فقد حاول الشاعر إلباس حبيبته بعضاً من تفصيلات الطبيعة كما فصل ما يشعر به تجاه الحبيبة من مشاعر من خلال مظاهر الطبيعة منها (الغيم، النهار، المحار، البحر، الأقمار، الشمس). وفي قصيدة أخرى يصور لنا الشاعر معاناة العاشق وما يعانيه من آلام من خلال مظاهر الطبيعة المختلفة والملائمة كما يشعر به منها ما جاء في قصيدة (انطباعات صرفية عن الحب) من ذلك قوله:

---

(1) الديوان (المجموعة الكاملة): 29.

في ليل مدهوش بالألم
النابت في صحراء الغربة
جلس الخطاب العاشق يرسم اخدودا..
في جسد الريح الممتد
يخط صليبا محتضرا.. في صدر السحب الرعناء.. (1)

حيث استعمل ألفاظ (الليل، الصحراء، الريح، السحب الوعناء)، فالليل حيث الوحشة والظلام، والصحراء وما توحي به من قحل وجدب والريح وما تحدثه من تغيير، وهكذا تتلون هذه المظاهر المختلفة بتلون حالته النفسية، والسحب الرعناء وهي السحب التي تتمرد على قوانين الطبيعة ولا تلتزم بقواعدها المعروفة. وهي كناية عن التجارب المراهقة غير المكتملة التي تمثل مرجعية غائمة في حياة الشاعر، وهي أرضية اللوحة التي يرسم فيها الخطاب العاشق صورة حياته وقد اختنقت بالتجارب حتى أصبحت علامة تاريخية في الانتظار. وفي قصيدة أخرى نجد مدى ارتباط الشاعر القوي بمظاهر الطبيعة من ذلك ما جاء في قصيدة (شعاع من ماضي الحاضر):

قمر.. بكّر في قلبي..
مشى الشمس في صفحة تشرين النديّ
بلٌ بالجرح انعتاقات خيالي.. وضبابي الأزلي.
أدرك الليل الضحى...
صمتاً أفقت..
كان في وجه فراشي شجراً ملتهباً طارده خيط الذبول(2)

من خلال هذا المقطع من القصيدة نجد أن الشاعر ذو صلة وثيقة بالطبيعة وقد يكون لمرجعيته الريفية أثر في هذه الصلة، فهو يميل إلى الاتكاء على مفردات الطبيعة ليعبر

(1) الديوان (المجموعة الكاملة): 40.

(2) المصدر نفسه: 45.

عن تجربته في الحب والحرية والحياة، ويوظف كل مفردة من مفردات الطبيعة لكي يقوم بمهمة معينة في رسم صورته في القصيدة، وهنا نراه يحاول أن يضفي الصفات الإنسانية على الطبيعة كأنما يريد بذلك أن تكون هذه الطبيعة صديقة له لتعوضه عن فقدان الصداقة البشرية، فمفردات الطبيعة قريبة جداً من الشاعر والشاعر قريب جداً منها، هو يفهمها وهي تفهمه، يأنس احدهما بالآخر، في محاورة شعرية متماسكة ومندمجة.

أحياناً نجد لألفاظ الطبيعة داخل بعض قصائد المجموعة وظيفة تشكيلية ووظيفة دلالية من ذلك ما جاء في قصيدة (تواشيح في مملكة الفرح):

إلى عنقودين من دمي.. تألقا في سماء حلم مشدود.
فانهمر في عزهما القمح وشعت جزيرة الرؤى بأعشاب الحياة،
وتحول الندى في فمي... إلى قارورة عسل،
وتوردت الأمطار بشقائق النعمان.. فاغتسلت بشهوة الأمل..
وقصصت شريط الظل.. إلى حرارة الفرح[1]

نجد الوظيفة التشكيلية في القصيدة تعمل ألفاظ الطبيعة عمل الرسام في تزيين الصورة الشعرية ومنحها قوة إضافية، وفي الوظيفة الدلالية تكشف عن عمق تأثير الطبيعة في روح الشاعر وجوهره الشعري، فهي حاضرة في الانتماء إلى روح الطبيعة ودمجها بروح الإنسان، إذ إن الشاعر يلتحم بالطبيعة وصفا وصورة ومعنى من أجل ان يقدم تجربته وقد تزينت بالطبيعة وتحلت بها وعبرت عن جوهرها.

وفي قصيدة أخرى نجد الشاعر يخاطب الحبيبة ويستمد صفاتها من الطبيعة من ذلك قوله:

لأن وجهك البري البريء
يحادثني بلهفة
يمسح رائحة الخجل الملكي

(1) الديوان (المجموعة الكاملة): 61.

وهو يتقادح بوحا في العينين،

يتسلل إلى طرفي مثل أسرار محاصرة بالنعاس،

لأنه تينة تكاد تنفلق لفرط حلاوتها..

أشعر كلما داهمتني عصافيرك القمحية الماطرة

أن شيئاً ما في داخلي

يمتلئ(1)

الشاعر يخاطب الحبيبة واصفاً وجهها من خلال منظومة الأفعال المضارعة (يحادثني، يمسح، يتقادح، يتسلل) حيث نجد لها أثراً بالغاً في ذاته الشعرية، ثم نجده يعبر عن ذلك عن اللون القمحي للحبيبة من خلال استخدامه لتركيب: (عصافيرك القمحية الماطرة) فهنا اللون متحرك حيوي يتحول بحكم قوته وهيمنته إلى سرب عصافير تداهم قلب الشاعر، تحمل لون الوجه وهي محملة بالشوق. العصافير هذا اللفظ المستمد من الطبيعة جاء في القصيدة ليدل على الحركة والخفة والجمال والإيقاع، والقمحية دليل اللون والخير والعطاء، وجاءت لفظة (الماطرة) دليل الديمومة والانبعاث والشعرية.

ونجد في قصيدة أخرى أيضاً أن الشاعر يستوحي من الطبيعة ما يرمز به إلى الحبيبة من ذلك استعماله لرمز القمر ويقصد به الحبيبة من ذلك ما جاء في قصيدة (فزع يغزو المساء):

القمر في هذه الأمسية..

قليل التشنج.. وقليل الوضوح أيضاً،

كفّ – كما تراءى لي – عن حماسته في الوصول،

واعتقل جنونه في أروقة التيه !(2)

---

(1) الديوان (المجموعة الكاملة): 248.

(2) المصدر نفسه: 285.

الشاعر هنا يخلع صفات القمر على حبيبته في حضورها وغيابها، في تلونها وتبدلها، في خجلها وجرأتها، حيث يحاول الشاعر استثمار كل صفات القمر المتنوعة. وفي المقطع الثاني من القصيدة نفسها يستعمل رمز المطر من ذلك قوله:

لا بدّ للسماء أن تمطر أخيراً..

مهما عزفت دموعها عن الانبثاق...

لكن المطر في غير أوانه.. هجاء للأرض..

ونكهة مرة لذرات التراب.

رمز الشاعر هنا بالمطر دلالة على قرب حصول اللقاء، إذ مهما بخلت السماء بالمطر فلابد لها بعد ذلك أن تتنازل عن كبريائها وجفائها وتمنح المطر، كما الحبيبة التي تتمنع لابد لها أن تكف عن تمنعها وتلتقي الحبيب، غير أن التمنع حين يطول ويتجاوز حدوده يتحول إلى حاجز نفسي وروحي بحيث حين تكف الحبيبة عن تمنعها لا تجد الحبيب بانتظارها، كما تمطر السماء في غير موعدها فتصبح ضارة لا نافعة للأرض. وفي قصيدة أخرى نجد استعمال الشاعر لمظاهر مستوحاة من الطبيعة لبيان ما يريد توضيحه من صور من ذلك قوله:

سأكمل بها قيافة الديوان،

هي تجارب متفرقة قد لا تعني مطرا..

وقد تعني شجرا كثا وحماما أكثر..

لكنني ملزم بما وعدت نفسي على جمع الحصى من الشواطئ..

حتى آخر الليل.. (1)

فهنا لفظة (المطر) المقصود بها نفي ثراء هذه التجارب وقوة حضورها لأنها لو عنت المطر لكانت ثرية وخصبة ومنتجة، ولفظة (شجراً كثا) وظفها الشاعر داخل النص لتعبر عن أن الكثافة في حضور الشجر وتداخله وعدم انتظامه يعكس صورة غير واضحة

(1) الديوان (المجموعة الكاملة): 318.

وغير عميقة وغير ضرورية للتجارب التي يتحدث عنها الشاعر في القصيدة، وأما لفظة (الحمام) فجاءت داخل سياق النص مكملة لتوضيح ما يريد التعبير عنه إذ أن هذه التجارب المتفرقة التي يتحدث عنها الشاعر قد توحي بكثرتها لكنها غير عميقة وغير أصيلة كما هي كثرة الحمام المتشابه الذي لا يحمل أية خصوصية، ثم بعد ذلك لفظة (الحصى) تعني مواصلة تجارب الحب بلا توقف وكل حصاة تعني تجربة عاطفية، والشاطئ هو ملعب الحب الذي يسير فيه الشاعر دائماً بحثاً عن الحصى الذي يفتش عنه ويتمناه. من خلال ما تقدم من قصائد نجد مدى الارتباط الوثيق الصلة بين الشاعر ومظاهر الطبيعة المختلفة والتي جعل من أجوائها متنفساً عميقاً لكل ما يريد التعبير عنه وجعلها كالألوان التي يستخدمها الرسام في تلوين لوحته وتزيينها بحيث لا نجدها منفصلة عن سياق النص أو مقحمة فيه.

المحور الثاني: ألفاظ الحب

تزخر المجموعة الشعرية بألفاظ الحب، حيث نجد أن الشاعر قد حلق في سماء الحب بعيداً، ونرى تأملاته وذكرياته في هذا المجال، وهي واضحة البصمات في أغلب النصوص الشعرية، فللمرأة حضور قوي، فهي بالنسبة للشاعر مصدر الحياة ومنهل الإلهام والسعادة، ولها دور بارز في عمق نظرته النافذة للحياة، ونلاحظ تكرار لألفاظ ترمز إلى معاني الحب منها: (العشق، النور، العطر، العسل، الوجه البريء، الحلم، الرغبات، الفراشة،...الخ) ومن ذلك ما جاء في قصيدة (نشيد سومري):

وجه بريء غامض..
يشعل في الليل النهار
ويحط الشمس في جيب القمر
وجه يعرّش في المآذن والكنائس والمعابد
وجه يذرّ الرمل في وجه المطر
يصطفي وجهي المدجج بالخطايا
يملأ الجزر الفقيرة فيه.. بالأحلام والصبية

والعشق الخرافي الخفي
يخطو كعشب أخضر.. في صمته النائي وحكمته الجموح
وجه تسلل في مساماتي
وألقى القبض في ولهٍ على دقات قلبي
حلّ في عيني نورا
في دمي عطرا..
وفي جسدي حقولا من بنفسج
فأحال الهيكل المغرور في رأسي إلى طفل [1]

نجد هيمنة المنظومة الفعلية على النص بدءاً بالأفعال المضارعة (يسرق، يشعل، يعرش، يذر، يصطفي، يملأ، يخطو) وهي (أفعال تغيير) [2]، وكلها في النص تعود إلى وجه الحبيبة الذي أحدث كل هذه التغيرات داخل ذات الشاعر ثم نجد تحول هذه المنظومة الفعلية إلى الماضي حيث أفعال الاستقرار والثبوت (تسلل، ألقى، حلّ، أحال)، فالحبيبة هنا مصدر للتفاؤل وإشراقة الحياة داخل الذات الشاعرة فهي تمدها بكل ما هو إيجابي فقد تربعت على عرش قلب الشاعر، فبعد أن مهد لنا الشاعر بوصف تلك الحبيبة من خلال استعانته بالأفعال المضارعة جاءت الأفعال الماضية لتدل على هيمنة تلك الحبيبة وانصهارها داخل هذه الذات الشاعرة، وهذا المعنى يحيلنا إلى عتبة العنوان (نشيد سومري) دلالة على أزلية هذه الحبيبة فبامتلاكها لكل هذه الصفات تستحق أن تكون نشيداً سومرياً. ونجد في قصيدة أخرى ذكر الشاعر لوجه الحبيبة الذي أيضاً له تأثير في داخل ذاته وذلك في قصيدة (انشغال):

أقفل الليل على ذاكرتي أبوابه
واحتار في عطري اشتياق البرتقال

---

(1) الديوان (المجموعة الكاملة): 48.

(2) المتخيل الشعري أساليب التشكيل ودلالات الرؤية في الشعر العراقي الحديث:70.

وتعالتْ كل أصوات المحبين على أرصفة الفجر
تناديني: تعالْ
فاعترتني نوبة ملحاحة للبوح،
للوجه الذي أربك في جفني الخطافات الضياء واهتزازات الظلال[1]

فوجه الحبيبة دائماً ذو أثر فاعل داخل نفس الذات الشاعرة محدثاً تغيير على هـذه الذات، وفي المقطع الثاني من القصيدة لجد حضور الحبيبة في الحلم و(يعد الحلم من أخطـر الآليات الداخلة في جوهر العمل الإبداعي ومـن بـين آلياتـه التـذكر والتجربـة وتتناسـب مستويات فاعليتها فيه استناداً إلى عاملين أساسيين، الأول خاصية النوع الإبداعي والثـاني طبيعة الشخصية الإبداعية ومن خلالها يتحدد حضور الحلم وسـبل تـأثيره) [2] مـن ذلـك قوله:

من سنى الحلم الذي ألغى وجودي
ينزل الأصبع من خاصرتي
يختال في وجهي، يناديني: تعال
وسؤال ينبري إثر سؤال،
أخطرتني في سماوات لمّاها ابتسامة
وعلى الظلمة أغوتني وشاحات الصباح
أشرقت في خاطري، زلالاً، مطراً، حباً، تقاويم جمال
ثم نادتني بصوت ناعم يهفو.....
تعاااااااااااااااااااااال[3]

(1) الديوان (المجموعة الكاملة): 55.

(2) المتخيل الشعري أساليب التشكيل ودلالات الرؤية في الشعر العراقي الحديث:12.

(3) الديوان (المجموعة الكاملة): 55.

نرى الحبيبة دائماً مصدر تفاؤل وأمل لدى الشاعر حيث استخدم ألفاظ (أشرقت، صحوا، زلالا، مطر، صبا، تقاويم جمال)، ونجد تكرار حرف الألف في لفظة (تعال) ثماني وعشرين مرة دلالة على تجسيد حاجة نفسية داخل الشاعر تتطلع إلى اللقاء وحتى وان كان داخل الحلم.

وفي قصيدة أخرى يعلن الشاعر بأنه لا يخضع لسيطرة الحب، وإنما هو يخضعه لإرادته، ونلاحظ البساطة في الأسلوب والمباشرة، من دون أي عمق في المعاني المطروحة:

الحب – كما يقول ابن حزم في طوق الحمامة –

لا يُرتجل

وأنا خلافاً للتقاليد....

ارتجل الحب..

أتورط حتى أذني في دبق الارتجال[1]

وفي قصيدة أخرى يغادر الشاعر كل ما يمتلك ليستسلم إلى الحب الذي يرمز له برمز الفراشة، فهو على عكس القصيدة السابقة التي أعلن فيها عن انه يحب بمحض إرادته، في هذا النص يأتي للحب منصاعاً ومنقاداً من ذلك قوله في قصيدة (الشرفة تستدرك نومها):

هاأنذا أنصاع ضريراً،

منقاداً،

مأخوذا ببرق النداء،

أغادر عصبيتي ونزقي وعنجهيتي وغروري،

وسمعتي الأكاديمية والنقدية وكتبي...

لالتحق تلميذاً مطيعاً يتعلم دفء الأبجدية،

يحبو على حضارة الحساب،

---

(1) الديوان (المجموعة الكاملة): 292.

ويتربى عاطفياً تحت ظلال الندى.. من جديد.

هاأنذا أرفع الراية البيضاء والعلم الأبيض..

والسلام الملكي الأبيض..

والرغبة البيضاء..

واضع كامل أسلحتي تحت تصرف الفراشة[1]

فالشاعر نجده في هذا النص مستعيناً ببعض ألفاظ الطبيعة التي منها (برق النداء، ظلال الندى، الفراشة) ليخلعها على ما يشعر به تجاه الحبيبة، وأيضاً نرى استعماله للأسلوب البسيط غير المعقد والمعنى ظاهر لا يحتاج إلى جهد في التأويل.

كما نجد للجسد حضور في بعض قصائد الشاعر ومنها قصيدة (فوضى الجسد) حيث شيوع الألفاظ الحسية ومنها: (حفيف رغبته، أعاين الجسد، البدائي الجسداني، وحل الملذات، الجسد المفترض.. الخ) من ذلك قوله:

مراهق أعمى يجوب في ولهِ أسئلة الصحراء..

بحثاً عن إجابة ملتبسة وغامضة،

لا يُرهق بسمعه إلا لحفيف رغبته..

وعنف خياله الايروسي...

ونهره المتعطش لجوف التراب،

وهو يتدلى لساناً يقطر لهاثا..

وريقاً قرمزياً يطحنه الظمأ[2]

في هذا المقطع من القصيدة نرى وجود الرغبة لدى الشاعر ومعاناته من الحرمان العاطفي حيث يذكر ألفاظ (المتعطش، لساناً يقطر لهاثا، الظمأ) دلالة على الحاجة إلى المرأة.

---

(1) الديوان(المجموعة الكاملة): 288-289.

(2) المصدر نفسه: 326.

وفي المقطع الثاني من القصيدة يخاطب الشاعر الحبيبة معلناً انه يرى الحب علـى انـه غريزة ويشبه حاله بحال الشاعر الجاهلي إمرىء القيس ذاكراً لفظة الجسد من ذلك قوله:

نعم أيتها الأميرة المسحورة بالصور
لست سوى عتال أو بائع خضرة أو سمسار دواب،
أعاين الجسد معاينة البعير للناقة..
كما يفلسف (الحب) ذاك البدوي الأرعن المدعو:
((امرؤ القيس)).[1]

وفي المقطع الثالث من القصيدة نفسها يذكر الشاعر ألفاظ (البدائي الجسداني، وحل الملذات) من ذلك قوله:

كما ترين...
لا أصلح أنا البدائي الجسداني الذي يدفن رأسه في وحل الملذات
لفتاة راقية مثلك،[2]

وفي المقطع الرابع من القصيدة يعلن الشاعر صراحة عن حاجته إلى إشباع الغريزة من ذلك قوله:

لم أتمعن يوماً بالوجه الجميل الذي يهيمن على فضاء الصور
كنت أنظر دائماً إلى...
الجزء المتبقي...
الغائب...
الغامض من الجسد المفترض..
وأغوص في ردهاته المجنونة...

---

(1) الديوان (المجموعة الكاملة): 326.

(2) المصدر نفسه:326.

بحثاً عن لقية أو ملاذ.[1]

الشاعر هنا قد يكون في حالة تناقض مع قصائده السابقة التي عبر فيها عن الأثر الذي يتركه وجه الحبيبة داخل نفسه كما مر بنا لكن في هذه القصيدة يعلن عدم اكتراثه لهذا الوجه، والذي يهمه هو باقي أجزاء الجسد، فربما يكون قد انتقل بالمعنى في قصائده من الحب الطاهر إلى الحب الغريزي إن صح التعبير وهذا ما جاء في نهاية الديوان الأخير من المجموعة، وهذا يعد تغيراً في موقف الشاعر من الحبيبة مقارنة بباقي دواوينه السابقة حيث كما مر بنا نجد معاني الحب لديه لا تنسحب نحو الجسد حيث الغريزة، وإنما كانت معانيه تعبر عن النقاء بعيداً عن مغريات الشهوة وربما ذلك ليعبر عن حاجة نفسية داخل الشاعر حيث حولت مسار التعبير.

المحور الثالث: ألفاظ الحزن

كل إنسان يمر بتجارب خلال مسيرة حياته منها محزنة سواء أكان شاعراً أم غير شاعر، فالشاعر حين يعيش تجربة حزينة لما يواجهه من ضغوط نفسية متنوعة فانه يجد في الشعر متنفساً للتعبير عما في نفسه من كبت وذلك بألفاظ يؤطرها الحزن، فتكون بمثابة النافذة التي يطل منها علينا لينقل من خلالها ما مر به ويمر به من تجارب بلغة يلفها الأسى والقلق يحاول إيصالها لنا بألفاظ تجسد معنى الحزن، فيكون العمل الأدبي هو الأداة الناقلة لتلك المواقف المؤلمة بحيث يجعلنا نعيش معه معاناته ونتفاعل معها، ونفحة الحزن استفاضت في شعرنا المعاصر حتى صارت ظاهرة تلفت النظر وصار الحزن محوراً أساسياً في معظم ما يكتب الشعراء المعاصرون من قصائد[2]، ومن أهم ما لاحظناه في معجم ألفاظ الحزن لدى لشاعرنا مجموعة من المفردات والتراكيب وهي على النحو الآتي: (يئن، القطط الموجوعة، تكتئب الفئران، الأحلام المعطوبة، أبكي، الكيل الطافح، الدمعات

---

(1) الديوان (المجموعة الكاملة): 327.

(2) ينظر: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية: 352، الحزن في الشعر العربي: ماجد كاظم علي، النبع مجلة ثقافية شهرية،ع23،آذار،2010، 13.

المثورة في القلب، أغنية الطوفان، منفاي، قيحا، الحزن الأزلي، صوت شاحب، عذابات الحديد، لغم، غدر الزمان، أشجار من الحزن، الأحزان المازلة، المأتم، الكآبة،...الخ).

إن شيوع هذا الكم من ألفاظ الحزن في قصائد الشاعر الذي لا يمثل سوى عينة من قاموسه الشعري، يدل على عمق المعاناة التي عاشها وأحس بآلامها، ذلك أنها ترجمة معبرة عن حالته الشعورية والانفعالية، مختاراً لها لغة مناسبة للتعبير عن تلك الحالة تعبيراً دقيقاً، وبذلك نرى علاقة تجربة الشاعر بلغته هي أوثق صلة وأهم من علاقة تجربة القاص أو مؤلف المسرحية في العصر الحديث، لأن الشاعر يعتمد على ما في قوة التعبير من إيحاء بالمعاني في لغته التصويرية الخاصة به[1].

ومن توظيفات الشاعر لمثل هذه الألفاظ ما جاء في قصيدة (سرير الكلام) من ذلك قوله:

الشارع من فرط البرد يكاد يئنّ
والصمت يعانق دفء الصخب المتخفي
والقطط الموجوعة.. لا تحسن إطلاق الآهات..
فتكتئب الفئران. [2]

فالحزن هنا ينتشر على الألفاظ والمسميات والصور الشعرية على نحو استعاري، فـ(أنين الشارع) و (فرط البرد) و (دفء الصخب المتخفي) و (القطط الموجوعة) و(الآهات) و(تكتئب الفئران) على اختلاف دلالاتها، فإنها تحيل على أشكال متنوعة من الحزن سعى الشاعر إلى تحميلها طاقة الحزن الذاتية، فالشاعر هنا يوجه كاميراته لالتقاط الأشياء من الخارج وقد لونها بحزنه وخلع عليها آهاته ومعاناته الداخلية العميقة. وفي قصيدة أخرى يستلهم الشاعر ألفاظاً حزينة لتعبر عن ما يعانيه هي قصيدة (تسابيح في عيون البراق) من ذلك قوله:

---

(1) ينظر: النقد الأدبي الحديث: 408.

(2) الديوان (المجموعة الكاملة): 51.

الأني ما زلت
أغني، أرقص، ابكي!
الأني أقرع أجراسا للعودة!
الأني شبح مدفون بالحيرة والأحلام المعطوبة
الأني أمشي في الشارع مزهواً بالكيل الطافح في صدري(1)

هذا المقطع من القصيدة مشحون بالأسئلة الذاتية التي تشبه المونولوج الداخلي، وهي تعبر عن ضيق واسع وكبير تعيشه الذات الشاعرة وهو يعيش تجربة حياتية مرة، تشعر بأنها لا تستحق كل هذا الحزن، فهنا نوع من المفارقة بين انطلاق الشاعر نحو الحياة بخصوصية واضحة في ممارسة الأشياء، وبين معاقبة ذاته على تفاصيل لا علاقة لها بالآخرين، فلماذا الشاعر هنا يتلقى عقوبات صارمة من دون ذنوب لم يقترفها، هذا هو السؤال المحوري داخل القصيدة والذي يكشف عن تجربة داخلية وخارجية في حلول الحزن في قلب ألفاظ الشاعر.وفي قصيدة أخرى يظهر لنا الشاعر معاناة ذاته مع الحزن وهي قصيدة (ثنائية العطش) من ذلك قوله:

ولكم عدتُ مرارا في الخلوة أبكي
اصطاد بقايا الدمعات المنثورة في القلب
وعبر تسابيح الناس المسحوقين
أتسمع أغنية التعب المتسلق أشجار حياتي(2)

فالذات الشاعرة هنا تسرد تجربتها مع الحزن من خلال عرض صورة من صور حياتها معه، إذ تحتل حكاية الحزن هنا التجربة الذاتية وتتدخل في تفاصيلها، فالشاعر هنا يحاول توزيع حزنه على الموجودات ليرتبط بها وتقليل من سلطة حزنه ما وسعه ذلك.

---

(1) الديوان (المجموعة الكاملة): 53.

(2) الديوان (المجموعة الكاملة): 57.

وفي مقطع آخر من القصيدة نجد ألفاظاً أخرى للحزن جسدها الشاعر منها قوله:

أبكي،

اتخيل في ساعات الصحو المعتم لو أني سلطان

أسمع ضحكات جواري على كل الأبواب(1)

في هذا المقطع تحاول الذات الشاعرة عبر بكائها أن تجعل من حزنها وسيلة للحلم، من أجل تحقيق الرغبات المقطوعة عن الواقع، إذ يحلق الشاعر بخياله لتضيع ذاته من خلال هذا الخيال ملكاً تخضع له كل الموجودات وعندها يتمكن من مغادرة أحزانه وتحقيق رغباته المكبوتة.

ونجد تجسيداً آخر لألفاظ الحزن كما جاء في قصيدة (تأملات في بريد الذاكرة) من ذلك قوله:

يستيقظ ذاك الذئب المسعور صباحاً في ذاكرتي

صوتاً بوهيمياً... ينهش وجهي(2)

فالشاعر هنا لديه رغبة معينة من خلال تجربة خاصة به وهذه الرغبة تهيمن على فضائه، ويشبه الرغبة بـ (الذئب المسعور) المتيقظ، ويشبه حركة هذا الذئب المسعور بالصوت البوهيمي الذي لا يخضع لأية قاعدة أو قانون أو عرف، وتبلغ أعلى درجات الحزن في الجملة (ينهش وجهي) تعبيراً عن قسوة هذه الرغبة وعنفها وشراستها، بحيث تسبب له الألم والحزن والمعاناة الكبيرة. وفي قصيدة أخرى نجد هيمنة الحزن الجماعي على جوها وهي قصيدة (حكاية الأساطير الزجاجية التي تثمر مرايا/ أنوال شعرية) من ذلك قوله:

انتهينا عند باب الدار.. أحبابا فرادى

فصفقنا خلفنا الماضي برفق وانتهكنا بحضور الجند سيل الأسئلة.

دُرنا على طاولة الاسمنت كي نرشف من ماء الشعير سحابة معقودة بالألسنة

---

(1) المصدر نفسه: 57.

(2) المصدر نفسه: 58.

كان الضباب مدججا بالغاز، والروح بلا سرفة،
وصوت شاحب لا يقتفي آثار من عاشوا، ومن ماتوا...
حضارات طغت، سادت، وعادت، ثم بادت، ثم سادت مرة أخرى[1]

هذا المقطع الكثيف في حزنه لا يحكي قصة حزن فردية تهيمن على ذات الشاعر، بل هي تجربة امة وشعب وحضارة، في سعي لاسترجاع كل الحزن العربي في كل العصور ووضعه على طاولة الأسئلة المريرة، من اجل السعي إلى العثور على أجوبة شافية تنهي هذا الحزن الحضاري الدائم والقائم في جسد الأمة وروحها مستخدماً الشاعر السرد في تعبيره عن هذا الحزن، الأسئلة هنا عميقة وشائكة ومرة تربط الذات بالموضوع، الأنا والآخر، الطبيعة والحضارة، وتتدخل في كل التفاصيل المادية والمعنوية، فهي أسئلة حزينة لا تتوقف عند حد، فهي مستمرة في الروح والوجدان والضمير، ضمير الشاعر الذي تحول إلى ضمير أمة وتاريخ وجغرافيا، أسئلة حزن تتوالد أسئلة حزن أخرى، ولا سبيل لإيقافها إلا بنهضة حضارية تشبه الثورة الكبيرة من الذات الصغيرة إلى الذات الكبيرة. فالقصيدة تعرض لانكسارات إنسانية عميقة في تاريخ هذه الأمة عبر استخدام الرموز فهي تلمح ولا تصرح تشير ولا تدل مباشرة، لكنها مكتظة بحزن العصور كلها، حزن الإنسان وحزن التاريخ وحزن اللغة.

وفي قصيدة أخرى وهي قصيدة (سيرة) يوظف الحزن للتعبير عن حزن جماعي من ذلك قول الشاعر:

في المسافة الأنيقة بين أحزاننا..
وأجسادنا الهازلة
كنا منذ طفولتنا الزائدة
نلهو بمغادرة أرواحنا واحداً واحدا
بحثا عن كآبة مسروقة

---

(1) الديوان (المجموعة الكاملة): 141.

وصياغة خاطئة للحلم[1]

هذه القصيدة تنطوي على حزن من نوع آخر، حزن شفيف يلعب على اللغة أكثر من لعبه على الشعور، حزن يعتمد على لعبة الصور الشعرية التي تتوزع بين صيغ وأشكال متعددة، فتجربة القصيدة تعبر عن حزنها من خلال هذه الصور وعبر هذه اللغة، لذا فهي تستعمل الضمير الجمعي لا الذاتي الفردي، من اجل أن تنصهر الذات في المجموع وعدم السماح لحالة الحزن ان تنفرد بالشاعر وتضيعها بل الجميع يشاركه في حزنه لتخفيف وطأته عليه.

المحور الرابع: ألفاظ الحياة العصرية

إن لكل شاعر فلسفته الخاصة في الحياة وعالمه الخاص الذي يعيش في محيطه، وهذا ما يجعله يتميز بميسم خاص يختلف فيه عن الآخرين، ونتيجة لانتقال الشاعر من عالم الريف إلى العالم الأكبر المدينة حيث الدراسة الجامعية وما تنطوي عليه من وسائل حضارية، وحياة متجددة، إلى جانب التغيرات والتطورات التكنولوجية السريعة، والسعي الدؤوب وراء الفكرة الحدثة لمواكبة العصر ومعطيات الحضارة على صعيد الواقع والحياة، التي توغل فيها وتفاعل معها، نجد كل هذه الأسباب مجتمعة قد لاح صداها في بعض أشعار الشاعر، فكان استعماله لألفاظ حديثة قد استحسنها الشاعر وقد لامست ذوقه العصري فليس فيها ما يخدش الذوق فجاءت أحياناً معبرة دلالياً عن المعاني المطلوبة على الرغم من جذورها غير العربية. وعلى الرغم من ذلك إلا أن الشاعر بقي تواقاً إلى ذاكرته المجسدة للماضي والمؤطرة بشيء من الموروث الذي استقى ثقافته منه.

شاعت لدى الشاعر طائفة من الألفاظ الحديثة بلغت ذروتها في ديوانه الأخير (لا باب سوى بابي) ومن هذه الألفاظ (ديناميت، التليفون، الإسفلت، شكولا، اتيكيت، سيلفون، اكشن، اليوغا، البروتوكول، برستيج، الكومبيوتر، ديليت، فايروس، ايميل، اسمنت، سيمياء، رقم جوالي، بريدي الالكتروني، الكهرباء، فضائية، ...الخ)، نجد جذور

---

(1) الديوان (المجموعة الكاملة): 228.

تلك الألفاظ أغلبها يعود إلى الانكليزية واليونانية[1] فضلاً عن اللغة العربية والفرنسية ويمكن ملاحظة ذلك عن طريق المخطط الآتي:

اللغة
- **الانكليزية (بريستيج، بروتوكول، فايروس، كومبيوتر، ديليت..الخ)**
- **اليونانية (تليفون، الاسمنت، الديناميت...الخ)**

ونجد أحياناً يذكر الشاعر ألفاظاً بلغتها الانكليزية أو اللغات الأخرى في موضوع، ثم يعيد استعمال المرادف لها في اللغة العربية في موضوع آخر من ذلك قوله في لفظة (ديليت) واللفظ المرادفة لها في اللغة العربية (يمسح):

يمكن أن ينتهي كل شيء وعلى سطح الكمبيوتر
بنقرة ((ديليت)) واحدة[2]
أمسح رقمك من جوالي[3]

وكذلك قوله في لفظة (الايميل)، واللفظة المرادفة لها (البريد الالكتروني) فالشاعر جمع بين اللفظتين في شطر واحد فيقول:

ولن تجدي من يفتح ايميلاتك مهما ازدحم بها بريدي الالكتروني[4]

وأيضاً يلاحظ على الشاعر من خلال مجموعته إكثاره من الألفاظ الأجنبية على الرغم من وجود ما يماثلها في العربية ومنها:

التليفون ← الهاتف
الكمبيوتر ← الحاسوب
فايروس ← جرثومة

(1) ينظر: المنجد في اللغة: 313
(2) الديوان(المجموعة الكاملة):313.
(3) المصدر نفسه: 302.
(4) الديوان (المجموعة الكاملة): 330.

الديناميت ←القوة الشديدة

الاسفلت ← القير

اليوغا ←الرياضة الروحية

ومن أسباب استعمال اللفظة الأجنبية دون ما يرادفها من العربية وذلك لكثرة استعمالها وتداولها بين الناس، بحيث أصبحت شائعة وكذلك أحياناً لصعوبة اللفظة العربية وتقارب مخارجها ووعورة هذه الألفاظ فتأتي بدلالتها الأجنبية لتكون أكثر مناسبة لسياق النص. من ذلك ما جاء في قصيدة (بكاء):

دمعة في عري قلبينا

استطالت منك تيارا من الدمع

فدوت في دمائي ديناميتا عبر خط التليفون[1]

فالشاعر ذكر لفظتي (ديناميتا، التليفون) فهنا مجيئها بألفاظها الأجنبية يوحي بأثر أبلغ في النفس مما لو جاءت بما يرادفها من العربية. ومن ذلك ما جاء أيضاً في قصيدة (حكاية الأساطير الزجاجية التي تثمر مرايا/ أنوال شعرية):

فتناثر الإسفلت في الأفواه علكاً للمسيرات الطويلة[2]

فالشاعر استعمل لفظة (الإسفلت) دلالة على صمت هذه الأفواه وكان من الممكن أن يستعمل مرادفها في العربية وهو (القير)، لكن بسبب وعورة هذه اللفظة جعلت يميل إلى استخدام اللفظة الأجنبية فهي توحي بسلاسة اكبر داخل البيت. فالشاعر يتحدث هنا عن سلب الحريات والواقع وما به من إفرازات سلبية بحيث تؤثر على الإنسان وتسلب منه كل القيم النبيلة فجاءت لفظة الاسفلت مناسبة لمقصود الشاعر أكثر مما لو استعمل لفظة (القير).

---

(1) الديوان (المجموعة الكاملة): 14.

(2) المصدر نفسه: 154.

من ذلك أيضاً ما جاء في قصيدته (حوار... داخلي):

أو تسخير فايروس أعمى يلتهمه(1)

هنا الشاعر استعمل لفظة (فايروس) بدلاً من ما يرادفها في العربية (جرثومة) لكثرة تداولها على الألسنة، فيكون لها وقع في النفس أكبر مما لو جاءت بالعربية وأحياناً في بعض القصائد يقحم الشاعر بعض المفردات بحيث لا يكون لها انسجام أو تآلف مع غيرها من المفردات الأخرى، ويكون مبررها الوحيد هو رغبة الشاعر واندفاعه في استعماله للألفاظ الجديدة، فهي خالية من الإيحاء الذي بالتالي يؤدي بالنص إلى الجفاف، وتعثر في الإيقاع، ومن ثم لا تسهم في تماسك أجزاء القصيدة وذلك ما يمكن ملاحظته في النصوص الآتية:

انتهت اللعبة.. أم اللعبة انتهت!؟
الجملة الفعلية أكثر قسوة حتما
لأن حركيتها مثيرة وفيها ((اكشن)) (2)
لم أكن أدرك – على وجه الثقة –
أن الفضاء يسمح أحياناً بمرور القرابين،
من دون إثارة جنون الديناميت وسعار اللهاث(3)
الحصان الجموح يصهل كالفيضان
والجليد المغمس بالشيكولا
يذوب في بطء وهدوء(4)
أسرع!!...

---

(1) المصدر نفسه: 313.

(2) الديوان (المجموعة الكاملة): 286.

(3) المصدر نفسه: 279.

(4) المصدر نفسه: 208.

لكي يصل السبات إلى حدود الكهرباء،
مزق محاكمة اللهب
واشفع قرارك بالصراخ. [1]

المحور الخامس: ألفاظ الاستعمال اليومي

شاعرنا من الشعراء الذين استعملوا هذه الألفاظ وهو في عمله هذا إنما يبغي الإيحاء بقوة الحدث الذي يمر به بحيث يكون لاستعماله ضرورة تكمن في نقل ما يشعر به من هواجس ومواقف نفسية، فضلاً عن ذلك يبغي في استعماله لهذه الألفاظ ان يحقق دلالة جديدة اكثر مما لو جاءت في غير الشعر وهذا ما يصبو إليه أي شاعر يريد الوصول بقدرته إلى إبداع فني وخلق مثالي.

يفسر بعض النقاد استعمال لغة الحديث اليومي، على أنها محاولة للاقتراب من إفهام الناس[2]، وأن وعي الشاعر المعاصر وموقفه الواقعي واهتمامه بما يدور حوله من مشكلات اجتماعية وسياسية والتصاقه الشديد بالقضايا التي تهم المجتمع ككل هيأ إلى الاقتراب من لغة الناس وتوظيفها في القصيدة[3]، وأحياناً نرى ان لجوء عدد من الشعراء إلى مثل هذه الألفاظ لا من أجل التوصيل السهل فحسب، بل من أجل شحن سياقاتهم الشعرية بما تحمله هذه الألفاظ من رصيد صوري وعاطفي لصيق بحياة الناس[4].

من ضمن الألفاظ ذات الاستعمال اليومي والتي استعملها شاعرنا في بعض نصوصه (تكومن، أشيل، زيقها، عافت، تناوشت، هوسة، عيال، تدوس...الخ)، بعضها فصيحة لكن لكثرة تداولها في الحياة اليومية جعل الباحثة تدرجها ضمن ألفاظ الاستعمال اليومي فلفظة (تكومن) التي تدل على تجمع الشيء كثيراً ما نستعملها في حديثنا اليومي

---

(1) المصدر نفسه: 160.

(2) ينظر: اللغة الشعرية في الخطاب النقدي تلازم التراث والمعاصرة: 221.

(3) ينظر: دير الملاك: 173.

(4) ينظر: الشعر العربي الآن بحوث الحلقة الدراسية: 291.

الاعتيادي، والاستعمال الفصيح لهذه اللفظة، وهو (تجمعن) ولكن شاعرنا حاول استعمالها كما هي في الحياة اليومية، لأنه وجد في هذه الألفاظ، ما يعينه على تصوير تجربته لنا والتي تتعلق بإحساسه في تلك اللحظة وهو يلتقي بالحبيبة فيقول:

أسرتني بابتسامات كجنات ثونْ في خاطري

وفراديس تكومنَ كدفء في ثيابي [1]

ونجد في قصائد الشاعر تكراراً في استعمال لفظة (كومة) وبتصريفاتها المختلفة (تكومن، كومة، متكوم)[2]. ومن الألفاظ الجارية على ألسنة العامة لفظة (أشيل) والتي وظفها الشاعر في قصيدة (صلاة إضافية بملابس الكاكي):

انك يا فرحي المتدفق أعظم من كل الكلمات

وأسمى من كل الأشعار

لا أعرف.. كيف أشيل.. على ظهري

هودج عرسك

فالخيل قوائمها تسحق كل الآهات

وعلى صوتها تبني وطناً للجند المرسومين

شعاراً في خارطة الأمة[3]

الشاعر هنا يعبر عن تجربة حزينة قد مرّ بها وهي وفاة أخيه والتي تركت أثراً عميقاً داخل نفسه، وجاء استخدامه للفظة (أشيل) معبرة عن السياق المؤلم الذي يعيشه، ولاسيما أن هذه اللفظة أسهل وقعاً في النفس، وفي التعبير عن الحالة النفسية والشعورية، فضلاً عن ذلك نقلها لإحساس الشاعر الذي حاول إيصاله بسرعة توازي سرعة تلك المعاناة والآلام التي أراد التعبير عنها، ففيها دلالة على ثقل الحمل الذي يحمله على

---

(1) الديوان (المجموعة الكاملة): 22.

(2) المجموعة الشعرية: 69، 234.

(3) الديوان (المجموعة الكاملة): 91.

ظهره، وهو يقصد بذلك جنازة أخيه فلم يجد لفظة تناسب ما يشعر به من شعور في تلك اللحظة القاسية إلا هذه اللفظة.

ومن الألفاظ المتداولة استعمال الشاعر للفظة (تناوشت) من ذلك ما جاء في قصيدة (تفاصيل أخرى عن طرفة بن العبد):

فيك كبرتُ

وفيك تألقت

تناوشت الشمس..

بإبهامي

وتعرتْ

من غفوتها أجفاني الشم[1]

الشاعر في هذه القصيدة في معرض الحديث عن الشجاعة والإقدام والإحساس بالفخر لما يقدمه الشعب من بطولة وتضحية في سبيل الوطن في احد الحروب التي خاضها العراق، فجاء بلفظة (تناوشت) مناسبة لإحساسه بالزهو وهي أدت المعنى المطلوب فكان اتكاء الشاعر عليها دون غيرها لشيوع هذه اللفظة ومن باب مناسبتها لمضمون النص. ومن الألفاظ المتداولة والتي وظفها الشاعر في قصيدة (يوميات جواد طاعن في العشق) لفظة (عيال) من ذلك قوله:

قبّل أطراف المرآة برفق..

وحدّق:

طفل مسن دهسته ذبابة

مظلّة ملونة لا تقي عاشقاً يشبه الأنبياء

قطار ظريف داهمته الظلال فاستراح على هامش التجربة

عيال تأملوا أسماءهم فاستهجنوها

---

(1) المصدر نفسه: 93.

وفرّوا خلسة إلى أجسادهم الخاوية[1]

هذا النص الشعري ينطوي على معانٍ تعكس بشكل أو بآخر ما تعيشه الأمة من واقع متردٍ، فهو يعبر عن ضيق واسع وكبير تعيشه هذه الأمة، فالشاعر يتحدث عن انكسارات عميقة ومتجذرة داخل هذه الأمة، والشاعر هنا يعرض لهذه الانكسارات التي تلعب على اللغة فهنا يستبدل الضمير الفردي الذاتي بالضمير الجمعي فهنا الذات تنصهر في بوتقة الجماعة، فهو لا يتحدث عن قصة فردية وإنما أحزان أمة كاملة، وجاء استعمال لفظة (عيال) كنتيجة طبيعية لهذا الواقع، فبعد أن هيأ الشاعر أذهاننا من خلال تصويره لصور من داخل هذا الواقع وما به من إفرازات جاءت هذه اللفظة مناسبة لسياق النص، فالشاعر هنا اتجه بكاميراته ليصور لنا لقطات من داخل هذا الواقع فهذه اللفظة تدل على الأولاد الذين لم يبلغوا بعد سن الرشد فتكون تجاربهم في الحياة قليلة وغير مصقولة، فهنا شبه الشاعر بعض الحاكمين بهؤلاء العيال دليلاً على عدم قدرتهم في تسيير الأمور وتوجيهها الوجهة الصحيحة واستخدامها وهي لفظة فصيحة، لكنها جرت على الألسنة لكثرة استعمالها اليومي وهذا يحدث أثراً أبلغ في النفس مما لو جاء بغير هذه اللفظة. وفي مقطع آخر من القصيدة نجد توظيف للفظة (تدوس) كما في قوله:

ولتكن كل الأرجل المشحونة بالديناميت
وهي تدوس على مزاجك الرائق
قد نثرتْ على صدرك المصفح بالعري
لقاء ليليا باردا بين شجرة ونار[2]

الشاعر في هذا المقطع استعمل لفظة (تدوس) لأنها أكثر ملاءمة لجو النص الذي ينطوي على معنى خنق الحريات، فتدوس تحيل على عدم الرفق وتوحي بمعنى القسوة ولشيوع استعمالها مما جعل الشاعر يلتفت إليها دون غيرها.

---

(1) الديوان(المجموعة الكاملة): 231.

(2) الديوان (المجموعة الكاملة): 232.

المبحث الثالث

الموسيقى الشعرية

تعد الموسيقى الشعرية إحدى العناصر الفعالة في القصيدة، والركيزة الأساسية في تكوين العمل الشعري، بل هي السمة الفنية التي ينفرد بها الشعر عن سائر الفنون الأدبية الأخرى. ومن هنا فإن الشعر (ليس في الحقيقة إلا كلاماً موسيقياً تنفعل لموسيقاه النفوس وتتأثر بها القلوب) [1]، فالشعر يستعين بأقوى الطرق الإيحائية لأن الموسيقى طريق السمو بالأرواح والتعبير عما يعجز التعبير عنه[2]. فالقصيدة صورة موسيقية متكاملة تتلاقى فيها الأنغام المختلفة وتفترق محدثةً نوعاً من الإيقاع الذي يساعد على تنسيق المشاعر والأحاسيس المشتتة، والقصيدة بنية إيقاعية خاصة ترتبط بحالة شعورية معينة لشاعر بذاته فتعكس هذه الحالة[3]. فالإيقاع يمثل الجانب الرئيسي من الموسيقى الشعرية فالبنية الإيقاعية هي أول المظاهر المادية المحسوسة للنسيج الشعري الصوتي وتعالقاته الدلالية، فإن الخطاب الشعري عندما ينطلق على مستوى التعبير يمكن تصوره بصفته نوعاً من عرض الوحدات الصوتية المتشاكلة التي يمكن التعرف فيها على مجموعة من التوازيات والبدائل من المتآلفات والمتنافرات وعلى مجموعة من التحولات الدالة للحزم الصوتية في نهاية الأمر[4]. والإيقاع عنصر بالغ الأهمية في التأثير على معنى النص الشعري بوصفه المرحلة الصوتية الأكثر نضجاً وصيرورة لإنتاج الفعل الصوتي في النص ويعمل على تعزيز المعنى[5]. فإن روح الشعر هو الإيقاع الذي يشبه الحياة فهو حركة

---

(1) موسيقى الشعر: 17.

(2) ينظر: النقد الأدبي الحديث: 38.

(3) ينظر: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية: 63-64.

(4) ينظر: أساليب الشعرية المعاصرة: 21، شعرية القصيدة العربية الحديثة نماذج في التطبيق: 154.

(5) ينظر: المتخيل الشعري: 27.

بحث عن قرار وفي الحاجة إلى مكون ثابت في كل وحدة إيقاعية تأكيد مطلق لذلك[1]. ومما لا شك فيه أن الموسيقى ترتبط بالحالة النفسية للشاعر فهي تعبر بوجه أو بآخر عن الجو النفسي للشاعر والتجربة الشعورية وما تنطوي عليه من عواطف وانفعالات وأفكار، تختلج في نفس الشاعر، وتعمل على نقلها وإيصالها إلى الآخرين. فهي ليست شيئاً خارجاً عن الشعر تضاف إليه، بل هي نابعة منه، تفرضها إحساسات الشاعر وأفكاره، وتبرزها عاطفته، فهي نابعة منها متأصلة فيها[2].

واستناداً إلى القيمة الفنية لموسيقى الشعر سنتناول نوعين من الموسيقى هما الموسيقى الداخلية والموسيقى الخارجية، يجنح الإيقاع بكل تفاصيله للعمل على سد (رمق الحياة الشعرية المعاصرة وإغناءً لتجربتها، إلا أن لكل شاعر تجربته وفضاءه الشعري وعموده الخاص وإن كانت هناك محددات علمية يستند إليها كثير من نقاد الإيقاع، فهناك أمرٌ- لا بل خاصية – تميز تجربة محمد صابر عبيد العروضية وهي سيطرة الفضاء الخليلي على تجربته كلما احتدمت وارتفعت العاطفة وطفح بالبكائية والغزلية والهجائية...الخ)[3]

الموسيقى الداخلية:

لجأ الشعراء المحدثون إلى الإيقاع اللغوي، فضلاً عن صور الإيقاع الأخرى تلك التي تحدثها الأفكار والصور والنغمات مما يسمى بالموسيقى الداخلية للشعر وهي موسيقى لا تخص الشعر الحديث وحده بل هي ماثلة في كل شعر جيد، ولكن الشعر الحديث يعتمد عليها أكثر من غيره وهي فيه مهمة بدرجة أساسية[4]. والموسيقى الداخلية هي قيمة صوتية وعلاقات داخلية بين الألفاظ والتراكيب تمثل الجانب الإيقاعي الخفي

---

(1) ينظر: موسيقى الشعر: 21.

(2) ينظر دراسات نقدية ونماذج حول بعض قضايا الشعر المعاصر: 18.

(3) فضاء التشكيل الشعري: 43.

(4) ينظر: كيف نتذوق قصيدة حديثة: د.عبدالله الغذامي، مجلة (فصول) المصرية،ج1، مج4،ع3، 100؛1984.

من الشعر، يدخل في إنشائها ذوق الشاعر واختياره لكلماته ومدى ملاءمته بين الحروف وحركاتها[1]، وأهم ما يميز الموسيقى الداخلية أنها لا تجري في أطر ثابتة ترصد من خلالها، إنما تنشأ نتيجة ملاءمات صوتية أو إيقاعية ناتجة عن طريقة معينة لاجتلاب الحروف والألفاظ والعبارات، تكراراً أو مجاورة أو تفريقاً، يتسم في إيجاد نغم داخلي يضيف طاقة موسيقية تعكس بشكل دقيق اضطراب أحاسيس الشاعر وما تلوج به نفسه من أغراض ومعانٍ[2]. وتعكس الموسيقى الداخلية الإحساس بجمالية اللغة وقيمها الصوتية والتركيبية، لأنها تمثل إحساسات الشاعر بالحروف والكلمات والعبارات وتبرز قدرته على إحداث انسجام صوتي موزع بين ثنايا القصيدة، أو البيت ليركز القيمة الدلالية التي يريدها الشاعر[3]. والموسيقى الداخلية هي امتداد للوزن فهي أكثر المجالات تعبيراً عن مجال الوزن يحمل أصداء قوافيه الغائبة، وصار الإيقاع صورة لحركة الذات الشاعرة في بعدها الجواني والفردي الخاص مثلما هي التموجات على ساحل البحر صورة لحركة أعماقه وتياراته وقوانينه الخاصة ضمن تفاعلها مع القوانين الطبيعية الأخرى[4].

وفي ضوء ما تقدم وجدنا شاعرنا قد لجأ إلى وسائل عدة لتحقيق البنية الموسيقية ومن الوسائل التي اعتمدها: (التكرار) و (الجناس) و (التضاد).

---

(1) ينظر: الشعر الصوفي في القرن السادس الهجري (دراسة موضوعية وفنية): 178.

(2) ينظر: شعر أحمد الوائلي دراسة موضوعية فنية: 148.

(3) ينظر: رماد الشعر: 309، طائر الوجد دراسة تطبيقية في بنية النص الشعري الحديث، سعدي يوسف أنموذجاً: 125.

(4) فلسفة الإيقاع في الشعر العربي: 37.

التكرار:

وهو من الأساليب التي اعتمدها الشعراء قديماً وحديثاً لإبراز الطاقة الصوتية وحدات الصوت ابتداء من الحرف وانتهاء بالجملة، فهو يسهم في إثراء النص الشعري بالجرس والإيقاع الداخلي لأنه يؤدي دوراً إيقاعياً لا يقل أهمية عن الدور الدلالي الذي يؤديه على مستوى النص. وهو (إلحاح على جهة في العبارة يعني بها الأديب أكثر من عنايته بغيرها) [1]. وتكمن أهميته في رفد موسيقى البيت بطاقة نغمية من خلال العلاقة الصوتية الحاصلة من جراء التكرار من جهة ومن خلال عملية الربط الإيقاعي لوحدات البيت للقصيدة من جهة أخرى[2]. ويعدّ التكرار من الأسس الأسلوبية التي تعمل على تكثيف التماثل في النص الشعري فهو يسهم في تمتين وحدة القصيدة العضوية وله وظيفة دلالية لأنه كأساس أسلوبي يرتبط بالدلالة النصية، وله وظيفة نفسية وهنا يرتبط بالفكرة المسيطرة عند النظر إلى العناصر المكررة كإشعاعات لا شعورية[3]. فهو لا يولد من فراغ ولا يهدف إلى سد نقص في الكمية الصوتية للبيت أو الشطر وإنما يولد من خلال المماحكة بين اللغة والنفس[4]. من هنا يتضح أن نجاح هذا النمط من التكرار يتوقف على ركائز مهمة منها، أن يكون ذلك التكرار مرتبطاً بالمعنى العام للقصيدة، وان لا يقوم الشاعر بتخطيطه مسبقاً، أو الإكثار منه دون جدوى، إنما عليه أن يوظف تلك الأصوات والكلمات توظيفاً فنياً صحيحاً، لذا ستحاول الباحثة أن تتلمس هذا التكرار الذي اتخذ في شعر شاعرنا صوراً متنوعة. تكرار الحروف أو ألفاظ أو عبارات قصد منه إلى إحداث صوتي يعمل كآصرة تتصل ببناء القصيدة وتزيد من ربط أجزاء الصورة. ومن تكراره لحروف بعينها قوله في قصيدة (مساء المرايا):

---

(1) قضايا الشعر المعاصر: 242.

(2) ينظر: البناء الفني في شعر الهذليين: 229.

(3) ينظر: اللغة الشعرية في شعر حميد سعيد: 122، فضاءات التشكيل في شعر عبد الله رضوان: 77.

(4) ينظر: نصف قرن من الشعر العربي الحديث: 9.

وتهادت من أمامي رسل الزهر وأقواس قزح
تنبئ السارين.. عن فيض من الأمطار تأتي
عن أعاصير وأغصان عذارى ترتقي سلم نفسي
عن نهوض الليل في وجه السفر
عن وريقات نداها المسك
عن صلاة صافية
عن لقاء هامس تصفو لرقّته العيون[1]

يهيمن على النص استهلال صوتي/إيقاعي دالّ حيث استهل الشاعر اغلب الأسطر الشعرية بحرف الجر (عن) ولهذا التكرار بعدا دلاليا فضلاً عن البعد الموسيقي، فأراد الشاعر هنا تصوير ما ينتابه من شعور لذلك اتجه بكاميرته إلى الداخل للتعبير عما يشعر به تجاه الحبيبة في جو يغلفه الأمل والتفاؤل مستعيناً بحرف الجر (عن) لما له من وقع في النفس وعلى أذن السامع، إذ يثير فينا مناخاً عمودياً مرتبطاً بمناخ دلالي يجعل التجربة حاضرة في صداها الإيقاعي وماكثة في اللسان الدلالي. وفي قصيدة أخرى نجد تكرار حرف (الحاء) كما في قوله في قصيدة (مصافحة):

فجأة...
حدّقت هذا اليوم في لون عيوني
فرأيت الحب في غيمي نهارا
وعصافيراً تغني في دموعي تنتقي منها المحارا[2]

الحاء أكثر الحروف إسعافاً للعالم الداخلي للشاعر وأكثرها تعبيراً عن البوح الذاتي وأكثرها قاراً، وشاعرنا في هذا المقطع من القصيدة نجد تكراره لحرف (الحاء) وهذا التكرار جاء مناسباً لحالة البوح الداخلي التي تنتاب الشاعر فالحاء من (الأصوات

---

(1) الديوان (المجموعة الكاملة): 26.
(2) الديوان (المجموعة الكاملة): 29.

الرخوة)[1]، لذلك جاء تكراره مناسباً لحالة الهدوء والاسترخاء التي يحس بها الشاعر ونجد استعانته بهذا الحرف منذ ثيمة العنوان (مصافحة) فالحاء (يدل على الراحة والاتساع)[2]، كما غذت مخيلته بروح الطبيعة حيث نهارها وماؤها بعد أن صارت معادلاً رمزياً لصورة الحبيبة في وجدان الشاعر. ونلحظ أن النص مؤطر بالتناغم الموسيقي المركز ومحور هذا التناغم هو صوت الحاء وقد ارتبط بصوت (التاء) حيث ارتبط به في بداية المقطع ونهايته. وفي قصيدة (يصابح وجهه البنفسج) نجد تكرار الشاعر لحرفي السين والصاد من ذلك قوله:

تضمح الصبح الأغر، دماً، تبراً، قصيدة
وبالحناء، صُفّتْ، لُوّنتْ طلقات بيرق واصطراعات ضياء
واستهل الليل في خفقته الأولى حديث الشجو
شمسا شدت الصحراء في أعناق ينبوع زلال
واستكانت في زغاريد رؤانا سيل زهو وتقاسيم حوار ونغم[3]

تبصر القصيدة عن حديث النفس والاحتفاء في آن لهذا نجدها صدحت بأصوات توافق موسيقى الدلالة، فالشاعر هنا في هذه القصيدة يخاطب أحد الأشخاص الدكتور- عمر الطالب- الذي يفصح عنه الطابع العتباتي التصديري المركز بالوفاء والحركية الإيقاعية المكسورة بصدى (إلى)، وهو ممن ترك أثراً بالغ الأهمية في نفسه، مصوراً هذه الأهمية من خلال استعانته بحرفي الصاد والسين، وهما من الأصوات الرخوة التي يسميها المحدثون بالأصوات الاحتكاكية[4] فنجد تكرار حرف الصاد في (الصبح، قصيدة، صفت، اصطراعات، الصحراء) حيث نجد استعانته بأجواء الطبيعة في التعبير عما يكنه لهذا

---

(1) الأصوات اللغوية: 150.

(2) الصوت والدلالة في شعر الصعاليك (تائية الشنفري انموذجاً): 120.

(3) الديوان (المجموعة الكاملة): 65.

(4) ينظر: الأصوات اللغوية: 25، المصطلح الصوتي في الدراسات العربية: 74.

الشخص من محبة وتقدير. كذلك نجد للرنين السيني الهامس أثراً في توضيح الصورة فهو زاحف في أوصال هذا المقطع الشعري (استهل، شمسا، استكانت، سبيل، تقاسيم)

وفي قصيدة أخرى يكرر حرف (السين) وذلك في قصيدة (مكابدات الشهادة):

الناس.. كل الناس
يسقون أراضيهم بريح الصولجان
ويدارون أسارير السنابل
لست تمساحاً... لأهوى ملح بحر هائج(1)

نجد أن الشاعر في هذا المقطع من القصيدة قد كرر حرف السين (7) مرات وان تكراره هذا، فيه نوع من الإدراك لما يحمله هذا الحرف من جرس صوتي وإيحائي، فقد جاءت موسيقى النص الداخلية موافقة لما يعانيه الشاعر من إحساس بالضياع، فضلاً عن إثارته لصوت فيه من الهمس الخفي المتأتي من مجهول، يوحي بدلالة الفقد. إذ استطاع الشاعر من خلاله ان يرسم صوراً تنساب منها موسيقى مفعمة بتنغيمات حزينة، هادئة وحركة منسجمة ومطابقة لحواره مع ذاته ومشاعره. ويكرر حرفي (العين والراء) في قصيدة (الطود) من ذلك قوله:

أتدفأ.. تحت عناقيد النبع الطالع نصرا
من عينيك
يا من تذكرني.. عزاً
بين تراب المواضع
والليل. وشارات التنوير
يا من... تحفر في حربتك الموشومة
نصبا للجندي الأسطوري
وترقص في نيسان سماء

---

(1) الديوان (المجموعة الكاملة): 86.

لا تعرف.. غير الرعد.. وغير البرق
وغير.. المدفع[1]

لعل التكرار من أهم تقانات الإيقاع الداخلي لما يتمتع به من قوة وبروز، حيث نجد تكرار حرف العين في ألفاظ (عناقيد، النبع، الطالع، عينيك، عزا، الموضع، تعرف، الرعد، المدفع) فهذه الألفاظ مناسبة تماماً لما أراد الشاعر تصويره لنا من إحساسه بالنصر والفخر فكان لحرف العين وقع في داخل النفس. وكذلك في المقطع نفسه نجد تكراره لحرف الراء (13) مرة وهو من الأصوات (المتوسطة بين الشدة والرخاوة)[2]، إلا أن كثرة تكراره جعله صوتاً شديد الوقع على الأذن حيث أدى بهذه التكرارية إلى إحداث حركة قوية لما يحدثه حرف الراء لأنه (صوت مكرر، لأن التقاء طرف اللسان بحافة الحنك مما يلي الثنايا العليا بتكرار في النطق بها)[3].إنّ الصفات الصوتية للراء جعلته موضع اهتمام من لدن الشاعر في هذه المناسبة حيث انه احتاج للجهر والصخب. أما تكرار الألفاظ فنجده ممتداً على قصائد المجموعة من ذلك ما جاء في قصيدة (آذار.. يا صديقي) من ذلك قوله:

دعني أزاوجُ وجهك المشحون بالحلم المحمص.. من دمي،
دعني أزاوج بين أغصان الحديد المر... والتفاح،
أغمر صدرك المحفور بالليمون.. من عقلي المدجج بالخرافة،
دعني أزاوج بين عطر خائف منك... ودود أسود مني،
أزوّج رعبك المزروع في أبطيّ... من عشقي المشقّق في المتاهة،
دعني أزاوج بين مدّك... والمحساري،

---

(1) الديوان (المجموعة الكاملة): 89.

(2) الأصوات اللغوية: 67.

(3) المصدر نفسه: 67.

دعني أصادق خيبتي.. حد اختمارك بي، بصعق فجيعتي[1]

نرى في هذا المقطع من القصيدة تكرار فعل الأمر (دعني) خمس مرات حيث كرره في بداية كل سطر شعري، وجاء هذا التكرار مسوغاً لرغبة داخل الذات الشاعرة وذلك للتعبير عن حاجة نفسية في داخله، فيكون تواتر المكرر (دعني) يشير إلى التداعي اللاشعوري الذي يتنامى لدى الشاعر نتيجة الإحساس بهذا المكرر. ومن استعماله لتكرار الألفاظ ما جاء في قصيدة (صلاة إضافية بملابس الكاكي)، من ذلك قوله:

كنت تمر.. سريعا..
عبر ممرات الكلية
مشدوها بالفرح السحري
لتنشر عبر الأبهاء صلاة..
حبا لا يوصف
كنت.. وكنت.. وكنت[2]

يهيمن على النص إيقاع الوصف إذ نجد الشاعر من خلال تكراره لكلمة (كنت)، قد أطّر نصه بتدفق موسيقي يدل على شمول الحدث ووصفه، وعمق الأثر، وذلك لما لهذا الفعل من استدعاء للماضي، الذي اختزنته الذاكرة، إلى جانب ارتباطه بالسياق فالشاعر حينما ترك الكلمة مفردة إنما يوحي هنا بما يصيب الإنسان من فراق في ظل ظروف الحرب.

ومن تكرار الكلمة ما جاء في قصيدة (صباح آخر أو أخير) من ذلك قول الشاعر:

أخطر الولادات...
تلك التي تتهشم ساعة ولوجها جحيم الضوء...
تتناثر...

---

(1) الديوان (المجموعة الكاملة): 90.

(2) الديوان(المجموعة الكاملة): 90.

ترتد سريعا

سريعا

سريعا

... إلى فضاء الظلام العظيم،

يستر عري المهزومين

ويلفق نسيج الشائعات بسهولة نادرة(1)

فالشاعر في هذا المقطع من القصيدة كرر لفظة (سريعا) ثلاث مرات وجاء تكرارها ملائماً لجو النص حيث أشار الشاعر إلى الواقع العربي المهزوم، فحتى وان ظهرت ملامح ثورة أو انتفاضة على هذا الواقع سرعان ما تتلاشى حيث يبتلعها فم الظلم والطغيان. فجاءت هذه اللفظة معمقة لموسيقى البيت الداخلية وعملت على إثراء المعنى فضلاً عن مدّ النص بطاقة من إيقاع النص البصري، إذ توزعت الكلمات المكررة على فضاء الورقة على شكل حركة متنامية متلاحقة تبصر عن ماهية إيقاعها. وأيضاً نجد استعمال الشاعر لتكرار العبارة منها ما جاء في قصيدة (اللغز) من ذلك قوله:

من ترى يعرف أن للخوف أسراره؟

من ترى يحسن الرؤية، في الزحمة، فيّ؟

يقبض في داخلي وهم مسافات فاصلة

ويمنح أطفالي الساذجين ملامحهم(2)

فنجد أن الشاعر قد كرر عبارة (مَنْ ترى) مرتين في بداية هذا المقطع الشعري، فقد استعمل أسلوب الاستفهام في توضيح الصورة وجاء هذا التكرار على شكل أسئلة حول الفاعل المسند إليه، المحذوف في هذه الجملة الشعرية ليكون النص بمجابهة المتلقي ليضفي عليه من هواجسه الذي يؤكده المكرر باختبار قدرته، ونجد أيضا تكراراً لحرف المضارع

(1) الديوان (المجموعة الكاملة): 274.

(2) المصدر نفسه:13

في الأفعال (يعرف، يحسن، يقيض، يمنح) وهذا يحدث أثرا إيقاعيا لدى المتلقي، تبين لنا من خلال ما تقدم من نصوص أن للتكرار أثراً بارزاً في سياق النص الشعري عند شاعرنا، إذ جعله عاملاً مساعداً في تقوية المعنى الذي رمى إليه بشعره.

الجناس:

فن بديعي عرفه الشعراء وحفل به النقد القديم فقد أشار إليه أبو هلال العسكري بقوله: (التجنيس أن يورد المتكلم كلمتين، تجانس كل واحدة منهما صاحبتها في تأليف حروفها)[1]، حيث البنية فيه تتألف من تركيبين متناظرين في الفونيمات ولكنهما يختلفان في محتوى الدلالة[2] والمفهوم البلاغي للجناس هو المستند ذاته الذي اعتمدته الشعرية الحديثة حيث يخترق الجناس من المبدأ اللساني في النظام اللغوي الذي هو فروق صوتية بفروق دلالية[3]. وتشابه اللفظين نطقاً وتباينهما معنى يؤدي إلى تشكيل جرس موسيقي يكون له أثر في بيان نغمة القصيدة فضلاً عن انه يؤدي إلى إثراء المعنى الشعري. ولهذا الفن البديعي وجود في بعض نصوص المجموعة الشعرية منها ما ورد في قصيدة (ابتهال) من ذلك قوله:

استفقْ بحراً
يداري فيّ عينيك لتصدح
فيك عيناي
فيغفو ضحكة فيك ويصحو بلسماً فيّ
يصب البرّ والبرقوق والبرق[4]

(1) كتاب الصناعتين: 321.

(2) ينظر: الأصوات اللغوية: 111.

(3) ينظر: نصف قرن من الشعر العربي الحديث: 151.

(4) الديوان (المجموعة الكاملة): 23.

فالشاعر هنا يخاطب الحبيبة مستعملاً فعل الأمر (استفق) فهو يعد محور المقطع الشعري مع مفردة (بحرا)، حيث تأتي الأشطر التالية في خدمة هذه العبارة ومنها استعانته بالجناس الناقص في (البر، البرقوق، البرق) مما يجعلنا نحس بوجود ضربات إيقاعية داخل السطر الشعري. ومن استعمال الشاعر للجناس الناقص قوله في قصيدة (نزوع):

أمسى ذاك الخوفُ الخزفُ الحرفُ الحرقُ
المتفتح عيناً تصّاعد..
في قحط الساعات الرملية، في جدب الوجل
الما يعرف غير دبيب القول المتكوم كالتمثال..
على سارية الجلد[1]

فقد ورد الجناس بين (الخوف) و (الخزف) وبين (الحرف) و (الحرق) وهو جناس لاحق ويعني أن لا تختلف الألفاظ المتضادة سوى بحرف واحد، وبذلك فقد أسهمت في خلق توازن صوتي وتماثل على المستوى التركيبي.

ومن استعمال الشاعر أيضاً للجناس اللاحق قوله في قصيدة (مهرجان الألفاظ):

ولمن يلثغ هذا الغامضُ السارقُ البارق الساحر الشرس
الريان اللاهث الجائح الجائع السفير
الأثير الراسخ الماسخ
المأخوذ المنقوع المزروع المعدود
المسرود؟[2]

حيث ورد الجناس اللاحق في (الجائح، الجائع) و (الراسخ، الماسخ) وفي هذا المقطع تبرز قدرة الشاعر على اللعب بالكلمات، لكنه تكلف كأنه يذكرنا بالبديع في شعر

---

(1) الديوان (المجموعة الكاملة): 69.

(2) المصدر نفسه: 263.

أبي تمام، وكان للتكرار دوراً في توضيح هذه النغمية الموسيقية إلى جانب الجناس حيث جاء تكرار حرف السين ليحدث انسيابية في موسيقى المقطع الشعري.

ومن الجناس اللاحق ما جاء في قصيدة (عريس الشفق) منها قوله:

مصيري كي تتعادل الصرخات انتحاب في الحلم

مصيري كي تتعادل الطعنات انتخاب في الحلم

وظللت ملتويا أسطّر فيك أوتاري

لأعثر في خضم حطامك المسحوق عن خيمة(1)

فقد ورد الجناس اللاحق في (انتحاب، انتخاب) فهنا الجناس عبر عن مقصد الشاعر في إظهار الحزن والأسى وهو يخاطب أخاه الشهيد حيث لامس هذا الجناس بضرباته الإيقاعية نفس الشاعر المقهورة. وأيضاً من الجناس اللاحق قول الشاعر في قصيدة (حوار داخلي):

أنا العبث في أقصى بلاغته وجنوحه وجموحه

لا تحدّه أحلام

ولا تجرؤ شمس على السطوع

في أفيائه من غير إذن(2)

الجناس اللاحق في (جنوحه، جموحه) فهنا الشاعر من خلال استعماله لمقصدية نغمية متوفرة في الجناس المذكور عبر عن فوضى الذات، وفي الوقت نفسه عن استبدادها وسيطرتها (فاللافت أن الحوار في شعره الداخلي ذاتي ينطلق من الذات ليصب في الذات)(3)، وهذا واضح في المقطع الذي ذكرناه. ومن الجناس الاشتقاقي قوله في قصيدة (الملكة):

---

(1) الديوان (المجموعة الكاملة): 253.

(2) المصدر نفسه: 310.

(3) طائر الفينيق : 172.

المميني أن أخترع مفتاحاً اخضر يفتح كل الأبواب
ويرتقي سلم الألف بحثا عنـ......... كِ
أيتها الملكة..
يا ملاكي... [1]

فقد أحدث الشاعر تناغماً موسيقياً بانتقاله من ملكة إلى ملاكي مستعملاً هذا الجناس الاشتقاقي لخلق تناسق نغمي يوحي بالعناية والإعجاب ويسهم في إثراء المعنى الدلالي الذي يرمي إليه، وجاء هذا الجناس مناسباً مع رغبة الشاعر في إظهار حبه وإعجابه بالحبيبة وعلو مكانتها لديه.

التضاد:

إن التضاد يقوم على أساس التناقض الحاصل بين طرفين متقابلين داخل القصيدة يتعايش أكثر مع النزوع الفكري وما يستدعيه من تكسير للفواصل التقليدية بين الشعر والنثر في هذه اللغة[2]. وإن النص الشعري الحداثي هو ابن الواقع والبيئة والحياة الاجتماعية بما فيها من قلق وتوتر واضطراب فهو مسكون بصخب الحياة وتوترها وصراعها وعبثها القائم بين المتنافرات أو المتضادات.

إن شاعرنا يسعى في قصائده إلى شعرنة جميع عناصرها بخطوط متموجة تنم عن الحركة والدينامية والتفاعل في الصور والتراكيب، وما شعرنة إيقاع التضاد بكل ما يحمله من عبث لغوي أو صخب إسنادي إلا صورة بارزة من صور شعرنة الفضاء النصي[3].

ومنه ما جاء في قصيدة (الآخرون) من ذلك قوله:

ينجبون الأطفال بإصرار عجيب...
وحياتهم ملأى بالعقم[1]

---

(1) الديوان (المجموعة الكاملة): 271.

(2) ينظر: اللغة الشعرية دراسة في شعر حميد سعيد: 271.

(3) ينظر: طائر الفينيق: 180.

الشاعر في هذا المقطع من القصيدة قد أورد التضاد في (الأطفال، العقم) فهنا من خلال استعماله لتقنية التضاد أوضح صورة أولئك الذين يعيشون في ظل حياة جامدة بدون تطور وحركة لا تعود بالفائدة بالرغم من إنجاب الأطفال فهنا مفردة الأطفال تعبر عن الحياة والنماء، وهذا التضاد يعد محور هذا المقطع من القصيدة والتي تتحدث عن هؤلاء الذي يحيون حياة جامدة لا تعود بالنفع فقط يحملون الشعارات. فمن خلال هذا التضاد عبر عن تناقضات الواقع ومحنة الإنسان من جراء التناقضات. وفي القصيدة نفسها نجد تضاداً آخر في قوله:

يتصرفون في طفولتهم برجولة مبكرة..
ويتحسرون في شيخوختهم على طفولة نادرة
تسربت برشاقة ويسر من بين أصابعهم[2]

فنلمح التضاد في (طفولة / شيخوخة) و (رجولة / طفولة) فالشاعر هنا رمى بهذا التضاد إلى بيان ان هؤلاء لا يعيشون كل مرحلة من حياتهم ما تستحقه وان حياتهم تنتهي في مرحلة مبكرة وتقف عن العطاء، فالتضاد وما فيه من شد وتوتر ينعكس على الموسيقى الداخلية للنص. ومن ذلك قوله:

عدي علينا يا مرافئ.. خطونا..
فالأبيض مثل الأسود المحمر
والشر مثل الخير في أذن الرتاج[3]

نلحظ من النص ان الشاعر استطاع ان يشكل بنيته الموسيقية من خلال خلق التضاد بين صورة (الأبيض/الأسود)، وهذا النوع من التضاد يحيل الصورة إلى لوحة

---

(1) الديوان (المجموعة الكاملة): 107.

(2) الديوان (المجموعة الكاملة): 108.

(3) المصدر نفسه: 151.

ملونة شديدة الحركة[1]. وهذا التضاد الذي أقامه الشاعر كان لـه حـضور فاعـل في تـأطير النص بنغم خاص وجاء ملائماً لمغزى القصيدة التي تعبر عن حالة الأسـى والحـزن، الـتي يعيشها الإنسان في هذا الواقع المرير ودلالة عمق هذه المأساة داخل نفس الذات الـشاعرة، انه لم يذكر اللون الأبيض الصافي بل جعله مختلطاً بصفرة والسواد مختلط بـاللون الأحمـر. ونجد في المقطع نفسه تضاداً آخر في قولـه (الخـير/ الـشر) فهنـا سـاوى الـشاعر بـين الـشر والخير دلالة على تغلب الظلم والمآسي. وفي مقطع آخر من القصيدة نجد التضاد في قوله:

ولا قطّ تغيّر نومنا صحوا، ولا قطّ تأوّل

سوؤنا سيفا، ولا قطّ توجب جرمنا قتلا،

ولا قطّ تحوّل عارنا شرفا، ولا قطّ تصوّر حمقنا حكمة،[2]

فالتضاد في (نومنا/ صحوا) و (عارنا/ شرفا) و (حمقنا/ حكمة) فجـاء هنـا التـضاد مناسباً لأجواء النص، مما أسهم في إحداث الـنغم داخلـه (فـالتعبير بالمفارقـة يـرتبط لـدى الشاعر المعاصر بالموقف الجدلي من الحياة والعصر ومـا يـشوبه مـن صـراع يجعـل الفعـل يرتمي في أحضان اللامعنى فتصبح المفارقة هي الوسيلة الوحيدة التي تقرر المعنى بـافتراض خلفية لجميع مظاهر الصراع في هذا العصر الـذي نحيـاه)[3]. فالـشاعر هنـا يتحـدث عمـا يفتقده اليوم في هذه الحياة ويعبر من خلال هذه التقنية عن الحاجة لمثل هـذه الأشـياء الـتي من خلالها تستطيع النهوض بالواقع إلى أفضل مما هو عليه.

وفي قصيدة أخرى نجد التضاد في قصيدة (ضجيج مثخن باللذة) من ذلك قوله:

إن خوفنا من النور

هو الذي يطمع فينا الظلام[4]

(1) ينظر: دير الملاك : 339.

(2) الديوان (المجموعة الكاملة): 160.

(3) اللغة الشعرية دراسة في شعر حميد سعيد : 271.

(4) الديوان (المجموعة الكاملة): 201.

فالتضاد في قوله (النور/ الظلام) هنا قد أسهم في خلق المعنى الذي أراد الشاعر توضيحه فهذه الثنائية مؤطرة ضمن ثنائية أكبر وهي الخوف في مواجهة الحقائق مقابل الجرأة، وفي هذا إشارة دلالية عكست الواقع الذي استفحل فيه الظلم نتيجة السكون والخنوع. ثم إثارة انتباه المتلقي إلى دلالة النص وموسيقاه. ومن التضاد ما جاء في قصيدة (صباح دريّ من جسد) من ذلك قوله:

وأنادي تاريخ الأشياء

أنادي ذاتي..

وهي تذوب على إيقاع اللسعات الناعمة الخجلى[1]

فاللسعة توصف عادة بالحادة والقوية وهي تحمل في معناها القاموسي المكر والخداع، أما إسناد صفة الناعمة على اللسعة فهو (إسناد تنافري اصطخابي عبثي غايته كسر حاجز الرتابة في الإسناد وخلق دينامية شعرية متولدة عن تفاعل الدلالات واصطراعها نتيجة التشظّي والتنافر واللاواقعية في إسنادها)[2].وهذا ما نلاحظه بكثرة في الشعر المعاصر.

الموسيقى الخارجية:

تعرف الموسيقى الخارجية بـ(تألف الشعر من كلمات تنتظم فيما بينها انتظاماً مخصوصاً، تبعاً لتعاقب الحركة والسكون مما يصنع للشعر وزنه المتميز وإيقاعه الخاص هذا الانتظام يعتمد على كيفية فريدة تناسب حيوات الكلمات وتوافق أحرفها توافقا)[3]. والموسيقى الخارجية منها يحال النص الشعري إلى طبقات متراكمة هرمياً، من شأنها أن تعزز في أعلى مستوياتها سطحاً متشكلاً ناجزاً وخارجياً واضحاً يتمثل في الوزن والبنية

(1) المصدر نفسه: 266.

(2) طائر الفنينيق: 183.

(3) موسيقى الشعر : 8

الإيقاعية الإطارية[1]. الوزن يمثل أحد الأركان الأساسية في الموسيقى الإطارية. إن الوزن يعد من بين المداخل الأولية لمقاربة اللغة الشعرية، وذلك لكونه يضطلع بوظيفة التنظيم الحالي داخل القصيدة، واعتبارا لهذا الدور النظامي فانه يقوم بتكثيف العناصر الشعرية التي تتسامى بالوظيفة الجمالية للنص[2]. فهو من عناصر التجربة الفنية للشاعر ويعمل على إثراء تجربته. فالوزن يمثل مرتكزاً إيقاعياً في النص على الرغم من كونه جزءاً من حركة أكبر فهو بذلك نقطة ارتكاز واضحة لتلك الحركة والسكون/ الصوت والصمت حركة الذات الشاعرة في مجاليها الفكري والعاطفي[3]. وله أهمية بالغة في شد انتباه السامع ويسهم بشكل أو بآخر في التعبير عن تجربة الشاعر.

إن الإيقاع المتولد من تداخل الوزن بموضوع القصيدة بعلاقة عضوية يعد مناخاً حيوياً لمنظومة الدلالات المتشكلة من جوهر المعنى الشعري في شكله الأساس المجرد، وهو الوعاء أو المحيط الإيقاعي الذي يخلق المناخ الملائم لكل الفعاليات الإيقاعية في النص، فهو تعبيري بمعنى أن بؤرة المعنى ومن ثم شجرة الدلالات هي التي تعطي للوزن شكله الإيقاعي الخاص[4]. من هنا ندرك بان الوزن هو ليس قالباً أو حلية تزين بها القصيدة، وإنما هو جزء لا يتجزأ من البناء العام للقصيدة. وبالرجوع إلى أشعار الشاعر نجده قد استعمل البحور الصافية وهي (الرمل، الكامل، المتدارك، الرجز، المتقارب، الهزج) ونجد هيمنة بحر الرمل حيث شغل تقريباً نصف أشعار المجموعة، وهو بحر أكثر منه الشعراء بما يعبر عن وجدهم لاسيما وان التعبير عن الوجد محوج إلى بحر يعبر عن مشاعر الشاعر فضلاً عن كون حركاته وسكناته جاءت سريعة جداً، بما يتلاءم مع تلاحق تداعيات الشاعر التي عبر بها عن معطيات الواقع سواء أكان هذا الواقع متعلقاً بمجتمع

---

(1) ينظر: أساليب الشعرية المعاصرة : 22.

(2) ينظر: اللغة الشعرية دراسة في شعر حميد سعيد : 33.

(3) ينظر: المتخيل الشعري: 26، البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام: 19.

(4) ينظر: شعرية القصيدة : 155.

أو حدث أو مثير خارجي، فضلا عن كون هذا البحر متواشجاً متلاحقاً في نغمته الموسيقية (وهذا يؤسس لخطاب شعري يتنفس الحداثيون عبقه) [1]. نجد استعمالا آخر لهذا البحر في قصيدة الشاعر (انسياب) من ذلك قوله:

اسعفيني بلقاء شجوي، أو نداءٍ،
اسعفيني بابتسامةْ
اشرقي في يومي المرهق
لحظا جبديا.. زمنا.. دلة قهوة [2]

البحر متماهي مع ذات الشاعر في هذه القصيدة بحكم التجربة واللحظة الشعرية التي يعيشها، إذ ينتظر لحظة اللقاء مع الحبيبة لذلك وجد في تفعيلات هذا البحر متنفساً للتعبير عما يجول داخل ذاته الشاعرة.

ونجد استعمالا آخر لهذا البحر لدى شاعرنا ما جاء في قصيدة (عذابات لحظة) من ذلك قوله:

واجماً ممتلئاً
يدفعني الناي الربيعي إلى قبو سحيق
فتضيء الكلمات
ويفيض الموج في قلبي
تواريني عناءات القطار المستفيق
فأنا التنزف في عيني المسافات

وفي القصيدة ذاتها يقول أيضاً:

فاسمعيني
علَّ شباكا من الآفاق... يفتح

(1) موسيقى الشعر : 90.

(2) الديوان (المجموعة الكاملة): 33.

علّ بحرا ناضرا يحفظ قلبينا

يهفو في مدانا[1]

الشاعر في هذه القصيدة وجد في بحر الرمل خير ملجأ للتعبير عن مشاعره وهو يتلاءم مع بؤرة التوتر التي يعيشها، فنجده هنا يرسم توترات العلاقة بين الذات والآخر ففي بداية القصيدة تحدث عن نفسه وفي نهايتها تحول مسار الخطاب إلى الآخر وهنا الآخر يعني الحبيبة المتخيلة، حيث يعلق عليها الآمال فبعد أن كان في خطابه مع ذاته منطوياً يشعر بالانغلاق نجده حيث يوجه الخطاب إلى الحبيبة يشعر بالانفتاح.

ونجد بحر الرمل أيضاً في قصيدة الشاعر (يصابح وجهه البنفسج) من ذلك قوله:

المسافات التي.. عافت بواكير الثواني

طلعت تلمسُ في رفقٍ.. يديكْ

قبلتْ بوحُ الصراع.. النار

بين النسغ والرؤيا.. وبين العينْ[2]

الشاعر في هذا المقطع من القصيدة استعمل بحر الرمل الذي جاء مناسباً للنغم الراقص الذي يشيع داخل أجواء القصيدة، فالشاعر يخاطب أحد الأشخاص الذين تركوا بصمة مهمة في حياة الشاعر لذلك جاء هذا البحر مناسباً والإيحاء والشعور بارتفاع المشاعر وسموها.

والشاعر يستعمل البحر الكامل ويأتي بالمرتبة الثانية بعد بحر الرمل من حيث نسبة وروده في أشعار المجموعة، ويأتي استعمال الشاعر لهذا البحر متناسباً مع طول نفسه الشعري وهو من (أصلح البحور لإبراز العواطف البسيطة غير المعقدة كالغضب والفرح والفخر المحض) [3] منه ما جاء في قصيدة (خطاب آخر) من ذلك قوله:

---

(1) الديوان (المجموعة الكاملة): 30.

(2) المصدر نفسه: 65.

(3) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: ج1 / 258.

عرسٌ تحدر من سماء الروح،

فيضٌ من ندى،

وجع على آفاق أحلام الصغار

يخط ملحمةً يذوب على إيقاعها ذهب الزمان[1]

نجد هنا نغمية بحر الكامل تتناسب مع نشوة الفرح التي يحس بها الشاعر فهذا البحر يخلق إيقاعاً متلاحقاً ومتوازناً. ونجد تداخلا للكامل مع الرمل منه ما جاء في قصيدة (مكابدات الشهادة) من ذلك قوله:

يمضي بطيات الرقوق الخضر

جذر عائم في القلب

وشم في نواطير البنفسجْ

يصطفي الحرّ

ويخبو موجة مسكونة بالوجد

ريا من قطيرات المطرْ

ينمو مع الروح نباتا ملحميا

كالمذاري الـ...

تطرد الصيف

كتيجان القدر

ينأى فتقترب الدُنا

يدنو فيبتسم السحر[2]

الشاعر في هذا المقطع من القصيدة قد زاوج بين بحري الكامل والرمل مع هيمنة الكامل، فالقصيدة مليئة بالمشاعر الحزينة الهادئة مرة والصاخبة الموجعة مرة أخرى

---

(1) الديوان (المجموعة الكاملة): 37.

(2) الديوان (المجموعة الكاملة): 86.

فالقارئ يستطيع أن يميز بين علو المشاعر وارتفاع النغم وبين الانقباض الذي يدل على الانكسار، وبذلك يأتي الكامل منسجماً مع حالة الشاعر النفسية ومانحاً مساحة من التشكيلات الإيقاعية والشاعر عندما حذف (كالمداري الـ...) لم يكمل التفعيلة بل قطعها فأصبحت (متفا)، ثم قال (تطرد الصيف) فتحول إلى بحر آخر هو الرمل؛ وذلك لكسر أفق التوقع لدى المتلقي إيقاعياً و(كسر رتابته)[1]. أما بحر المتدارك فيحتل المرتبة الثالثة من حيث نسبة وروده في أشعار المجموعة ومنها ما جاء في قصيدة (سرير الكلام) من ذلك قوله:

مفردة تهرب من بين القاموس،
تنزع عند الباب حذاء وبريا،
وتغادر معطفها الفرو، تمشي فوق الماء،
تغسل وجه الأصوات بلحن الأمواج
تلقي في الشاطئ ظلا...
كي يختصر الليل هموم الشمس[2]

إن بحر المتدارك وما يتميز به من إيقاع منتظم هادئ جاء منسجماً مع أسلوب الشاعر السردي، فالمفردة مغتربة ودليل اغترابها نزعها للحذاء الوبري والوبر هنا دليل البداوة والأصالة فالشاعر أصبح شاعر مدينة مبتعداً عن الأصالة القديمة التي كانت تتميز بها اللغة الشعرية القديمة. فالقصيدة ذات نغم إيقاعي عال يتميز بتسارع التفعيلات مع قصرها غير أن هذا التلاحق الذي يكونه من خلالها السطر جاء هادئاً، ولعل هذا الهدوء هو السبب الأساسي في عدنا أن الأسلوب السردي جاء منسجماً وهذا البحر على اعتباره انه قريب من النثر.

---

(1) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: ج1 / 229.

(2) الديوان (المجموعة الكاملة): 51.

ونجد تداخل البحر المتدارك مع النثر وهي سمة بارزة في عالم محمد صابر عبيد الإيقاعي وقف عندها محمد يونس صالح في كتابه فضاء التشكيل الشعري في بحث وسمه بـ (المفارقة الإيقاعية: استعادة الفضاء الخليلي)، منه ما جاء في قصيدة (ضجيج متخن باللذة) من ذلك قوله في المقطع النثري:

بارتياب شديد
أحسست هذا الكنز المخبوء تحت لساني

وفي المقطع الشعري:

أجرّ خيوطا من نغم ملهوف
أغزل في سطح المرآة شكلاً
لا يحتمل التأويل[1]

الشاعر باستعماله لبحر المتدارك الذي يعد من أقرب البحور الشعرية إلى النثر وبسبب إضافة المنثور إلى الموزون حتى لا يشعر المتلقي بالانتقال الحاد في بنية الإيقاع بين مقطع النثر ومقطع الشعر، أما بحر الرجز فيأتي بالمرتبة الرابعة من حيث نسبة وروده في أشعار المجموعة وهو (من البحور القصيرة له نغم حلو يتقبله السامع)[2] منه ما جاء في قصيدة الشاعر (ابتهال على الطريقة العراقية) من ذلك قوله:

يا من طرقت الباب في الفجر علينا
فالتقينا موكب الأمس
من الفاو.. إلى زاخو.. إلى الشمس
وغنينا نشيدا وطنيا زاهي الألحان والألوان والجرس
ثم اعتلينا صهوة البراق

---

(1) الديوان (المجموعة الكاملة): 201.

(2) المرشد إلى فهم أشعار العرب، عبد الله الطيب المجذوب:84.

عراق.. يا عراق[1]

فبحر الرجز يساعد النص على الوصف وإيصال الصور كما يريد الشاعر في أجواء انفعالية تصاعد فيها المشاعر. أما بحور المتقارب والهزج والسريع والبسيط فورودهما بشكل قليل جداً داخل المجموعة لذلك اكتفينا بدراسة (الرمل والكامل والمتدارك والرجز).

القافية:

تعد القافية من العناصر المهمة في البناء الموسيقي للقصيدة. فهي وسيلة لخلق وحدة متناسقة في القصيدة كلها، تلم شتات الجو بالنغم العالي الذي تحدثه ألفاظ تربط بعض الأشطر ببعضها ربطاً محكماً، وتساعد على اختتام القصيدة وهي تعبر عن الأفكار الداخلية التي لا يعتمدها الشاعر وإنما تبزغ في قصيدته من أعماق اللاوعي[2]. فالشاعر يستشعر طاقته اللغوية عبر ما تتيحه اللغة من إمكانات كبيرة كي يصل إلى القافية سواء أكان ذلك الأمر يتعلق باختيار المفردة المناسبة للقافية ونوعها أم في وضع هذه اللغة في سياق نحوي[3]، إن النقاد العرب رأوا في التقفية ظاهرة أساسية للنظم، تقوم أهميتها على دور مزدوج للقافية من ناحيتي الوزن والمعنى[4]، فهي تبرز الخطورة الدلالية لبعض الكلمات وتسور حدود الجملة الشعرية، ولها وظيفة دلالية هي تحديد مركز ثقل الدوال بما تعقده من مسافات زمنية تسهم في تكوين البنية الإيقاعية[5]. وبناء على ذلك نجد شاعرنا قد استطاع في كثير من قصائده آن يخضع القافية لتجربته الشعرية ويجعلها طاقةً شعورية تبث انفعالاته المختلفة. ويُلحظ استعمال الشاعر لنوعين من القوافي في المجموعة

(1) الديوان (المجموعة الكاملة): 39.

(2) ينظر: سايكولوجية الشعر : 64.

(3) ينظر: لغة الشعر عند الجواهري: 26.

(4) ينظر: شكل القصيدة العربية : 162.

(5) ينظر: أساليب الشعرية المعاصرة : 22.

القافية شبه الموحدة، والقافية المتعددة ومن استعماله للقوافي الشبة الموحدة في قصيدة (سيمفونية الليل) من ذلك قوله:

إنه الليل الطريدُ
كلما أشعل في الآفاق خَطوهْ
خفَّ في الدرب بريقه وبأحلام أغانيه ائتزرْ
دسّ في طياته بضع نجوم خافقات.. وقمرْ
وإذا ناجاه عبر الشفق المحمر فجر هازئ
لملم أوراق اللقاء.. واندحرْ[1].

لقد جاءت القافية على نسق صوتي بقيمة إيقاعية يؤديها صوت (الراء) الساكن بوصفه صوت تكرير بين الشدة والرخاوة، وهو صوت مجهور، فهنا حرف الروي (الراء) يخدم مستوى دلالياً ينطوي على إحساس الشاعر بالحزن حيث الليل عنده ليس ليل راحة وسكون ولذلك نعته بالليل الطريد. ومن استعماله للقافية الموحدة ما جاء في قصيدة (هكذا وشوشتني العصافير) منه قوله:

قدرٌ أن نلتقي... سيدتي
بين السطور الخضر تيجاناً وأشجانا وورداً
قدرٌ ان تقرأي فنجاني المشحون ودا
قدرٌ ان تصبح الكلمات في عينيك
هذا الصبح ريحاناً وشهدا[2]

نجد الشاعر في هذا المقطع من القصيدة استعماله للقافية المطلقة بالألف، ومن الملاحظ ان الاستطالة في النغم ناشئة من ألف الإطلاق وقد وفر للشاعر فسحة للتعبير عن مشاعره تجاه الحبيبة وما يتعلق بها من آمال وأماني.

---

(1) الديوان (المجموعة الكاملة): 16.

(2)الديوان (المجموعة الكاملة): 28.

ومن استعمال الشاعر للقافية شبه الموحدة ما جاء في قصيدة (ويصدق الوعد) منها قوله:

جلستَ في غُرف الردى تلفّك الأشياءْ
تلفّك الشوارع الناهضة العمياءْ
يلفّك الرجال والنساءْ
يلفّك الفداء
وترتقي سلّم العالم المرئيّ
أخذاً.. وعطاءْ
من دون هوس أو رجاءْ[1]

لقد حافظ الشاعر في هذه الأبيات على القافية الموحدة بجمع بين ست قواف ولعل هذه القوافي قد حققت متعة سمعية لاسيما وان الشاعر ينتهي بالكلمات (الأشياء، العمياء، النساء، النداء، عطاء، رجاء) بصوت الهمزة الساكنة، إذ ينهض على تكرار قافية تشكل سلسلة من القوافي تنهض جميعاً على مبدأ التشابه وتستند إلى مقوم صوتي واحد (حرف الروي) وتتعاقب تعاقباً لا انقطاع فيه، وتنقطع بين الحين والآخر، لكنها في كل الأحوال تعتمد السطر الشعري أساساً لها. ولما كانت القافية منتهية بالهمزة فلا بد من تكرار فونيم واحد ثابت قبل الهمزة ويجعل الألف يتكرر في القوافي الست، وهو ما أطلق عليه بالردف الذي هو (حرف ساكن من حروف المد أو اللين يقع قبل حرف الروي وليس بينهما فاصل سواء أكان هذا الروي ساكناً أو متحركاً)[2]، والشاعر أراد بهذا الروي الساكن أن يرمز إلى السكون والجمود الذي يغطي الحياة التي يعيشها نتيجة فقد أخيه حتى تكرار استعماله للفعل (يلف) دلالة على أن هذا الشخص قد حُجب عن هذه الدنيا فقد لفه الموت.

---

(1) المصدر نفسه:96.

(2) الأدب الرفيع في ميزان الشعر وقوافيه: 104، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب: 115.

ومن استعماله للقافية شبه الموحدة هنا ما جاء في قصيدة(حديث سري للغاية):

ناديت.. وناديت عليها

أشعلت الكون أناديها

لكن الباب الموصد دوني.. ردّ الصوت

لأن بريق الثلج.. هراءْ

ولأن النار.. المسكونة خلف الباب/ خابية عزلاءْ[1]

تنتهي القافية بصوت الهمزة الساكن (هراء/ عزلاء) والشاعر هنا أراد بالروي الساكن التعبير عن اللاجدوى في نداء الحبيبة فأعانته القافية (في تصوير الحالة النفسية للشاعر وحواره الداخلي مع ذاته وذوات الآخرين ممثلة بالحبيبة، إذ يتقمص صوتها من داخله مرتداً إلى ذاته ليحاورها حواراً يائساً مسكوناً بالعزاء واليأس واللاجدوى من النداء)[2].

أما استعماله للقوافي المتعددة وهي القافية التي يتبع فيها نظام تعدد القوافي، بحيث يستقل كل مقطع بقافية تختلف في كثير من الأحيان عن سابقاتها، لتحدث نوعاً من التلاعب الصوتي المزدوج وتحقق مبدأ التشابه الصوتي بطريقة متقاطعة[3]، على النحو الذي نلمسه في المقطع الآتي من قصيدة (ويصدق الوعد):

أفقت من نومي جريحاً هائماً

تمتصني سنابل الدموعْ.. عاشقاً

وتفتري على لغات العالم الكئيب صيحة الجموع[4]

---

(1) الديوان (المجموعة الكاملة): 70 ينظر مثله: المصدر نفسه:9، 22، 37.

(2) طائر الفينيق : 173.

(3) ينظر: اللغة الشعرية في شعر حميد سعيد: 88.

(4) الديوان (المجموعة الكاملة): 95.

إذ تلاحظ القافية الأولى (هائماً) التي تتقاطع مع الثالثة (عاشقاً) (تقاطعاً نحوياً) حيث كلاهما اسم فاعل، وكذلك الشأن في الثانية (الدموع) التي تتقاطع مع الرابعة (الجموع). فهذا النمط من القوافي يختزل لنونين من التوازي حيث السطر الأول يوازي في التقسيم السطر الثالث، وكذلك الشأن في السطر الثاني والرابع، حيث يحدث بدوره تنويعاً موسيقياً قائماً على التبادل الدلالي بين (هائماً/ عاشقاً) و (الدموع/ الجموع). لوجود علاقة بينهما فالنموذج الأول قائم على علاقة أساسها المواءمة بين الهائم الذي يوصف بأنه كالذي يفقد عقله نتيجة تعلقه بأمر معين وبين العاشق الذي يغلب قلبه على عقله، أما النموذج الثاني فهو يختزل تقابلاً دلالياً بين الدموع التي تدل على الحزن والأسى، لكنها هنا دلت على الفرح والتفاؤل فأحياناً يذرف الإنسان الدموع من شدة الفرح وبين الجموع إذ جاءت صيحتها دليلاً على التفاؤل والأمل بخوض غمار الحرب لتحقيق مستقبل أفضل والدليل على ذلك انها جاءت لتزيل كآبة هذا العالم. ومن استعمال الشاعر للقوافي المتعددة ما جاء في قصيدة (تطلعات أفقية في حزن الشجر):

نزف الندى في طلعتي عشبا وخمرا وأناشيد قوافلْ،
واصطفاني البرق نبعا غجريا
ترتوي من دمعه الدامي نداءات السنابلْ
وعلى محراب ذاك الوجه تختلف الوجوه
وترتدي عيداً جديداً[1]

فالتماثل الصوتي ينتج عنه اختلاف دلالي فالقافية في (قوافل) تومي بالرحيل والحزن والقافية في (سنابل) توحي بالحياة والنماء، والقافية في (غجريا) توحي بعدم الاستقرار ففيها نوع من الحزن. والقافية في (جديدا) توحي بلمحة التفاؤل لاقترانها بالعيد. إذن هذه التركيبة الدلالية أسهمت في تعميق المعنى وما مجيئها هنا إلا لتحقق تناسقاً موسيقياً مع النمط القافوي.

---

(1) الديوان (المجموعة الكاملة): 54،ينظر مثله:المصدر نفسه: 23، 121، 176، 193، 231.

قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم
- اتجاهات الشعر العربي المعاصر: د. إحسان عباس، ط2، دار الشروق للنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، 1992.
- الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر: د. عبد القادر القط، دار النهضة العربية، بيروت – لبنان، د.ت.
- الأدب الرفيع في ميزان الشعر وقوافيه: من آثار شاعر العراق المرحوم معروف الرصافي دروس ألقاها عل طلبة دار المعلمين العالية ببغداد، قدم وعلق عليه الأستاذان كمال إبراهيم ومصطفى جواد، وقف على طبعه المحامي عبد الحميد الرشودي، مطبعة المعارف، بغداد، 1956.
- الأدب العربي في العصر العباسي: د. ناظم رشيد، العراق الموصل، مديرية دار الكتب للطباعة، د.ت.
- أدونيس منتحلاً: كاظم جهاد، مكتبة مدبولي، د.م، 1993.
- أساليب الشعرية المعاصرة: د. صلاح فضل، ط1، دار الآداب، بيروت، 1999.
- أساليب الطلب عند النحويين والبلاغيين: د. قيس إسماعيل الأوسي، بيت الحكمة، جامعة بغداد، 1988.
- الأسلوب دراسة لغوية إحصائية: د. سعد مصلوح، ط2، دار الفكر العربي، د.م،1984.
- الأصوات اللغوية: إبراهيم أنيس، مكتبة الانجلو المصرية، 1999.
- الأصوات اللغوية: د. عبد القادر عبد الجليل، سلسلة الدراسات اللغوية، ط1، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، 1998.
- الأصول التراثية في نقد الشعر العربي المعاصر دراسة نقدية في أصالة الشعر: د. عدنان قاسم، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان، ط1، د.م، 1980.

- آفاق التناصية المفهوم والمنظور، ترجمة وتقديم: د. محمد خير البقاعي، د.م، 1989.
- ألف ليلة وليلة: دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، د.ت.
- ألوان من الحب في الأساطير في التاريخ في القصص العالمي:عبد الرحمن صدقي، دار الهلال، مصر،1970.
- الأمثال الشعبية في ذي قار: ماجد كاظم علي، ط2، مطبعة مكتبة خلدون، العراق – ناصرية، 1997.
- الأمثال العربية: ماجد كاظم علي، العراق – الناصرية، 1993.
- أنفاس الغابة، حوارات منتخبة: طلال زينل سعيد، دار نينوى، سوريا، الطبعة الأولى، سوريا، 2012.
- الإيضاح في علوم البلاغة: تأليف قاضي القضاة جلال الدين محمد بن عبد الرحمن المعروف بالخطيب القزويني (666–739هـ)، تحقيق وتعليق لجنة من أساتذة كلية اللغة العربية بالجامع الأزهر اختارها واشرف عليها شيخ الكلية، مطبعة 3 لسنة المحمدية القاهرة، د.ت.
- البناء الفكري والفني للقصيدة الإسلامية في الشعر العراقي الحديث 1945-1980: د. ماهر دلي الحديثي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2009.
- البناء الفني في شعر الهذليين: د. أياد عبد المجيد إبراهيم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2000.
- البناء الفني في قصيدة الحماسة العباسية: د. سعيد حسون العنبكي، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2008.
- بناء القصيدة الفني في النقد العربي القديم والمعاصر: مرشد الزبيدي، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1994.
- البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام بحث في تجليات الإيقاع تركيباً ودلالة وجمالاً: د. رشيد شعلان، ط1، عالم الكتب الحديث، عمان – الأردن، 2011.

- بيان شهرزاد التشكلات النوعية لصور الليالي: شرف الدين ماجدولين، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت – لبنان، 2001.
- تاريخ الأدب العربي في العصر الجاهلي: شوقي ضيف، ج1،الناشر ذوي القربى، إيران قم المقدسة، د.ت.
- تاريخ الأدب العربي قبل الإسلام: د. نوري حمودي القيسي، د. عادل جاسم البياتي، د. مصطفى عبد اللطيف، جامعة بغداد بيت الحكمة، 1989.
- تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص): د. محمد مفتاح، ط4،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، 2005.
- التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل: د. مصطفى السعدني، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ت.
- التعبير الفني في القرآن الكريم: د. بكري شيخ أمين، ط1، دار العلم للملايين، بيروت – لبنان، 1994.
- التناص بين النظرية والتطبيق شعر البياتي أنموذجاً: د. أحمد طعمة حلبي، وزارة الثقافة الهيئة العامة السورية للكتاب، سوريا، 2007.
- التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر أحمد العوضي أنموذجاً: ط1، دار غيداء، عمان – الأردن، 2011.
- التناص في شعر الرواد: أحمد فاهم، ط1، سلسلة رسائل جامعية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2004.
- جماليات أسلوب الصورة الفنية في الأدب العربي: د. فايز الداية، ط2، دار الفكر المعاصر، بيروت – لبنان، 1996.
- الجملة في الشعر العربي: د. محمد حماسة عبد اللطيف، ط1، مطبعة المدني، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1990.
- حركة الشعر العربي الحديث من خلال أعلامه في سوريه: د.احمد بسام ساعي، ط، دار الفكر، دمشق، 2006.

- الحيوان رمزاً في الشعر العراقي الحديث (1970-2000): د. رباب هاشم حسين، ط1، دار الفراهيدي للنشر والتوزيع، بغداد؛ 2010.
- دراسات في نقد الشعر: الياس خوري، ط1، دار ابن رشد، د.م، 1979.
- دراسات نقدية ونماذج حول بعض قضايا الشعر المعاصر: د. عز الدين منصور، ط 1،مؤسسة المعارف، بيروت – لبنان، 1985.
- دول الإسلام في الأندلس: محمد عبد الله عنان، القسم الرابع،ط4، مكتبة الخانجي، القاهرة،1997.
- دير الملاك(دراسة نقدية للظاوهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر): د. محسن اطيمش، دار الرشيد للنشر من منشورات دار الثقافة والإعلام، 1982.
- رماد الشعر (دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق): د. عبد الكريم راضي جعفر، ط1، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة،1998.
- الرمزية والأدب العربي الحديث: انطوان غطاس كرم، دار الكشاف للنشر والطباعة والتوزيع، بيروت – لبنان، 1949.
- سايكولوجية الشعر ومقالات أخرى: نازك الملائكة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1993.
- سفر العنقاء حفرية ثقافية في الأسطورة: د. نذير طعمة، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية،1996.
- سنن الترمذي: محمد بن عيسى ابو عيسى الترمذي السلمي209ـ279 ه، دار إحياء التراث العربي ـ بيروت تحقيق احمد محمد شاكر وآخرون، د.ت.
- الشعر العربي الآن بحوث الحلقة الدراسية المربد الشعري الخامس عشر: إعداد علي الطائي، مهرجان المربد الشعري الخامس عشر 24/ 11 ــــ 1/ 12،1999
- الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية: د. عز الدين إسماعيل، ط2، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، 1972.

- الشعر النسائي في أدبنا القديم: د. مي يوسف خليف، مكتبة غريب، كلية الآداب، جامعة القاهرة، د.ت.
- شعر النقاد استقراء وصفي للنموذج: د. عبد الله بن أحمد الفيفي، عالم الكتب الحديث،أربد – الأردن، 2011.
- شعرية القصيدة العربية الحديثة نماذج في التطبيق: د. محمد صابر عبيد، المكتبة الوطنية، 2000.
- شعرية المغايرة دراسة لنمطي الاستبدال الاستعاري في شعر السياب: د. أياد عبد الودود الحمداني، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، 2009.
- شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري: د. جودت فخر الدين، منشورات دار الآداب، بيروت، د.ت.
- صحيح مسلم للإمام أبي الحسن مسلم بن الحجاج القشيري النيسابوري (206–261هـ)، ط1، دار إحياء التراث العربي، بيروت – لبنان، 2000.
- الصورة الأدبية في القرآن الكريم: د. صلاح الدين عبد التواب، ط1، الشركة المصرية العالمية – لونجمان، 1995.
- الصورة الشعرية: سي دي لويس، ترجمة د. أحمد نصيف الجنابي، مالك ميري سلمان، حسن إبراهيم، منشورات وزارة الثقافة والإعلام العراق، مراجعة الدكتور عناد غزوان إسماعيل، دار الرشيد للنشر، 1980.
- الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث: بشرى موسى، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994.
- الصورة الفنية في الحديث النبوي الشريف: د. أحمد ياسوف، تقريظ الدكتور محمد سعيد رمضان البوطي، ط2، دار المكتبي، دمشق – سوريا، 2006.
- الصورة الفنية في شعر ابن المعتز: زكية خليفة مسعود، ط1، منشورات قار يونس بنغازي، 1999.

- الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث: د. نصرت عبد الرحمن، ط2، مكتبة الأقصى، عمان – الأردن، 1982.
- الصورة الفنية في المثل القرآني دراسة نقدية وبلاغية: د. محمد حسين الصغير، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، 1981.
- الصورة في التراث النقدي والبلاغي عند العرب: د. جابر عصفور، ط2، دار التنوير للطباعة والنشر، د.م، 1983.
- الصورة في شعر الأخطل الصغير: د. أحمد مطلوب، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، 1985.
- الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها: د. علي البطل، ط2، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، د.م،1981.
- صورة المرأة في شعر عبد الرحيم عمر دراسة نقدية مقارنة: د.عبدالله منصور، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، 2000.
- طائر الفينيق محمد صابر عبيد الشاعر الناقد: اعداد وتقديم د. خليل شكري هياس، ط1، منشورات دار تموز للطباعة والنشر، دمشق،2012.
- طائر الوجد دراسة تطبيقية في بنية النص الشعري العربي الحديث سعدي يوسف انموذجاً: د. عبد القادر جبار، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2010.

- ظاهرة الحزن في شعر نازك الملائكة أسبابها وقضاياها المعنوية والفنية: سالم احمد الحمداني، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة الموصل، 1980.
- العجوز والبحر: ارنست همنغواي، ترجمة عبد الرحمن يونس، ط1، مكتبة جزيرة الورد، القاهرة، 2011.
- العلامة الشعرية قراءات في تقانات القصيدة الجديدة: د. محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديث، اربد – الأردن، 2010.
- عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر: كمال أحمد غنيم، ط1، منشورات الناظرين، المطبعة ستاره، د.م، 2004.
- عن بناء القصيدة العربية الحديثة: د. علي عشري زايد، دار الضحى، مكتبة جامعة بغداد، د.ت.
- فضاءات التشكيل في شعر عبد الله رضوان: إبراهيم مصطفى الحمد، دار اليازوري، عمان – الأردن، الطبعة العربية، 2009.
- فضاء التشكيل الشعري، إيقاع الرؤية وإيقاع الدلالة: محمد يونس صالح، عالم الكتب الحديث الأردن، الطبعة الأولى، 2012.
- فلسفة الايقاع في الشعر العربي: د. علوان الهاشمي، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت – لبنان، 2006.
- في تحليل النص الشعري: عادل ضرغام، ط1،منشورات الاختلاف، الجزائر،2009.

- في النص الشعري مقاربات منهجية: د. سامي سويدان، ط2، دار الآداب، بيروت، 1999.

- في النهر لا تسير الزوارق: ماجد كاظم علي، العراق – الناصرية، ط1، 2002.

- قضايا الشعر المعاصر: نازك الملائكة، ط5، دار العلم للملايين، بيروت – لبنان، 1983.

- كتاب الصناعتين الكتابة والشعر: أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، ط1، دار إحياء الكتب العربية عيسى البابي الحلبي وشركاه، 1952.

- لسان العرب: الإمام العلامة ابن منظور (630-711هـ)، ج1، طبعة جديدة ومنقحة وملونة المتن أمين عبد الوهاب ومحمد الصادق العبيدي، ط3، دار إحياء التراث العربي، مؤسسة التاريخ العربي، بيروت – لبنان، 1999.

- لغة الشعر بين جيلين: إبراهيم السامرائي، دار الثقافة، بيروت – لبنان، د.ت.

- اللغة الشعرية دراسة في شعر حميد سعيد: محمد كنوني، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1997.

- لغة الشعر عند الجواهري: د. علي ناصر غالب، مكتبة الإمام الصادق (ع)، العراق – بابل، 2005.

- اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي تلازم التراث والمعاصرة: محمد رضا المبارك، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1993.
- المتخيل الشعري أساليب التشكيل ودلالات الرؤية في الشعر العراقي الحديث: د. محمد صابر عبيد، ط1، منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق، 2000.
- مدائن الوهم شعر الحداثة والشتات دراسة نقدية: عبد الواحد لؤلؤة، ط1، د.م ، 2002.
- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: عبد الله الطيب المجذوب،ج1،ط2، دار الفكر، د.م،1970
- مستقبل الشعر وقضايا نقدية،د.عناد غزوان، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، 1994.
- المصطلح الصوتي في الدراسات العربية: عبد العزيز الصيغ، دار الفكر، دمشق – سورية، الإعادة الأولى، 2007.
- ملحمة كلكامش: ترجمها عن الاكدية وعلق عليها د. سامي سعيد الأحمد استاذ التاريخ القديم في كلية الآداب جامعة بغداد، دار الجيل، بيروت، دار التربية، بغداد، 1984.
- المنجد في اللغة: لويس معلوف، ط35، انتشارات إسلام، إيران طهران، د.ت.
- الموسوعة الفلسفية المختصرة ترجمة فؤاد كامل، جلال العشري، عبد الرشيد الصادق، إشراف د. زكي نجيب محمود، منشورات دار القلم، بيروت – لبنان، د.ت.

- موسيقى الشعر: د. إبراهيم أنيس، ط3، المكتبة المركزية جامعة بغداد،1995
- ميزان الذهب في صناعة شعر العرب: السيد احمد الهاشمي، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، 2000.
- النص الأدبي من التكوين الشعري إلى أنماط الصورة البيانية وهيمنة التلوين الشعوري دراسات بيانية تطبيقية: د. صلاح عباس عنوز، ط1، دار الضياء للطباعة والتصميم، د.م، 2005.
- النص الأدبي من منظور اجتماعي: د. مدحت الجيار، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر، 2002.
- نصف قرن من الشعر العربي الحديث القصيدة العربية وتحولاتها بحوث الحلقة الدراسية: إعداد علي الطائي، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2000.
- النقد الأدبي الحديث: د. محمد غنيمي هلال، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع.

الدواوين الشعرية:

- الأعمال الشعرية الكاملة: نزار قباني، ط14، منشورات نزار قباني، بيروت ـ باريس.
- بدر شاكر السياب المجموعة الشعرية الكاملة:ج1وج2، دار مية، سوريا دمشق، 2006.
- ديوان أبي الطيب المتني: تقديم وشرح محمد راجي كناس، ط1، كتابنا للنشر، لبنان، 2009.
- ديوان أبي فراس: دار صادر، رواية أبي عبدالله الحسين بن خالويه، د.م، د.ت.

ـ ديوان الأساطير سومر وأكاد وآشور، نقله إلى العربية وعلق عليه قاسم الشواف قدم له واشرف عليه ادونيس، ط1، دار الساقي، بيروت لبنان، 1996.

ـ ديوان إمرىء القيس: محمد ابو الفضل إبراهيم،ط3، دار المعارف، مصر، د.ت.

ـ شرح المعلقات العشر وأخبار شعرائها، اعتنى بجمعه وتصحيحه الشيخ احمد بن الأمين الشنقيطي، مكتبة النهضة، بغداد 1988.

ـ هكذا اعبث برمل الكلام هذه قصائدي: محمد صابر عبيد، ط1، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2010.

الرسائل والاطاريح:

- التناص في شعر أحمد مطر: عبد المنعم جبار، أطروحة دكتوراه، جامعة بغداد كلية التربية،2009.
- شعر أحمد الوائلي دراسة موضوعية فنية: علي محمد شندي، رسالة ماجستير،الجامعة المستنصرية، كلية الآداب،2006.
- الشعر الصوفي في القرن السادس الهجري (دراسة موضوعية فنية): علي حسين جلود، رسالة ماجستير،كلية التربية جامعة القادسية،2002.
- الصوت والدلالة في شعر الصعاليك (تائية الشنفرى انموذجا): عادل محلو، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة الحاج لخضر- باتنة الجزائر،2007.
- الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث في ضوء تأثير النقد الانكليزي (مفهومها ومناهج دراستها): حيدر محمود غيلان، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب – جامعة بغداد، 2003.

الدوريات

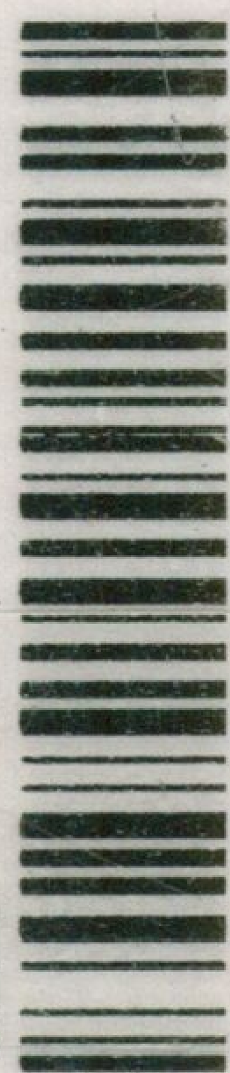
- فصول مجلة النقد الأدبي: ج1، مج4، ع31، ابريل – مايو، 1984.
- الموقف الأدبي مجلة أدبية شهرية يصدرها اتحاد الكتاب العرب في سورية: ع426، السنة 35، ت1، 2006.
- نبع مجلة ثقافية شهرية: ع23، آذار، 2010.
- نبع مجلة ثقافية شهرية: ع24، نيسان، 2010.
- نبع مجلة ثقافية شهرية: ع46 شباط، السنة التاسعة،2012

الشبكة المعلوماتية

ـ مجلة قاب قوسين الالكترونية،الشبكة العالمية (الانترنت)

http://www.qabqaosayn.com

ويكيديا الموسوعة الحرة: http://ar.wikipedia.orglwiqim.





دار غيداء للنشر والتوزيع

تلاع العلي - شارع الملكة رانيا العبدالله
مجمع العساف التجاري - الطابق الأول
تلفاكس: 5353402 6 962+
خلـــوي: 95667143 7 962+
ص.ب: 520946 عمان 11152 الأردن
E-mail: darghidaa@gmail.com